المجلس الأعلى للثقافة

رينيه ويليك

تاريخ النقد الأدبي الحديث

١٧٥٠ - ١٩٥٠



الجزء الثاني : العصر الرومانسي

ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد

المشروع القومي للترجمة

63

المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة

تاريخ النقد الأدبى الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

تأليف

رينيه ويليك

المجلد الثانى

العصر الرومانسى

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد



١٩٩٩

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

المجلد الثاني
العصر الرومانسي

هذه هى الترجمة العربية الكاملة للجزء الثانى من كتاب

History of Modern Criticism

1750 - 1950

By

René Wellek

وهذه ترجمة المجلد الثانى :

The Romantic Age

وقد صدر عام ١٩٥٥ عن دار نشر

Jonathan Cape - London 1955

مقدمة

مع بداية القرن التاسع عشر هيمنت الحركات الرومانسية - على الأقل فى ألمانيا وإنجلترا - بشكل قاطع . ففى ألمانيا نجد أن العرض الذى قدّمه - بشكل كبير - الأخوان شلجل «الأثينى» (١٧٩٨ - ١٨٠٠) كان هو الوثيقة الحاسمة ؛ وفى إنجلترا تمثل هذا «القصائد الغنائية» (١٧٩٨) التى كتبها وردزورث وكولردج، وقد أضاف وردزورث إليها «تصديره» النظرى عام ١٨٠٠ ، ويبدو أن فرنسا تخلّفت ، نظراً لأنّ الحركة الرومانسية الفرنسية عادة ما تؤرخ مع النصر الذى حققته مسرحية «هرنانى» [١] (١٨٣٠) أو ظهور تصدير فكتور هوجو لمسرحية «كرومول» قبل هذا بثلاث سنوات . ومع هذا عرضت السيدة دى ستال التفرقة الرومانسية الكلاسيكية فى «عن الألمان» ، وهى تعنّف أوجست فلهلم شلجل . وفى إيطاليا بدأ الجدال الكلاسيكى - الرومانسى فى عام ١٨١٦ تحت تأثير مقال كتبته السيده دى ستال . غير أن هذه العلامات المميزة المدركة خادعة إلى حد ما : فسوف نتبيّن أنه حتى الأخوين شلجل لم يكونا على وعى بأنّهما يشكلان أو يؤسسان مدرسة رومانسية . وتشخيص الأدب الألمانى المعاصر على أنه رومانسى لايرجع إلاّ إلى أعداء جماعة هيدلبرج [٢] (أرنيم [٣] ، برنتانو[٤] ، جويرس[٥]) والتى توصف اليوم بأنها المدرسة الرومانسية الأصغر أوالمدرسة الرومانسية الثانية . والشاعر الدينماركى جنس باجسن[٦] المقيم فى

(١) مسرحية تراجيدية لفكتور هوجو (١٨٣٠) وقد ألف عليها الموسيقار فردى أوبرا بنفس العنوان (المترجم) .

(٢) جماعة تكونت فى هذه الجامعة الألمانية ، واهتمت بالتيار الرومانسى (المترجم) .

(٣) أكيم أرنيم (١٧٨١ - ١٨٣١) : ناقد وشاعر وكاتب درامى ألمانى مهتم بالنقد الشعبى (المترجم) .

(٤) كليمنس برنتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢) : كاتب درامى وروائى وشاعر ألمانى (المترجم) .

(٥) جويرس (١٧٧٦ - ١٨٤٨) : كاتب وصحفى وناقد ألمانى (المترجم) .

(٦) جنس إمانويل باجسن (١٧٦٤ - ١٨٢٦) : شاعر دينماركى (المترجم) .

ألمانيا نشر محاكاة تهكمية بعنوان «الجرس الألمانى» (١٨٠٨) وعنوانها الفرعى «الرومانسى الصوفى الخالص» . وتبنّى برنتانو ، بشغف ، مصطلحا لم يكن مقصودا به إلا مجرد التهكم . وعلى حد علمى فإن أول ذكر مستفيض للمذهب الأدبى الجديد لما يُسمى «الرومانسى» يمكننا أن نجده فى المجلد الحادى عشر (١٨١٩) للكتاب الضخم الذى كتبه فريدريك بوترفك(٧) «تاريخ الشعر والفصاحة» .

ولا نجد فى إنجلترا أىّ شاعر من الشعراء الرومانسيين اعترف بأنه رومانسى أو اعترف بإحالة الجدال الذى دار فى القارة الأوربية إلى عصره وإلى بلده . وفى إيطاليا وفرنسا يمكن للمرء أن يتحدث عن جماعات رومانسية محددة : فى ميلانو بعد عام ١٨١٦ ، وفى باريس بعد عام ١٨٢٤ .

ولكن إذا تجاهلنا مسألة الوعى الذاتى والدعوة الواعية للقصيدة الرومانسية فإننى أعتقد أننا يجب أن نعترف بأننا نستطيع أن نتّحدث عن حركة رومانسية أوروبية عامة ، وذلك فى حالة واحدة هى إذا أخذنا بنظرة واسعة شاملة ، وننظر ببساطة إلى الرفض العام للعقيدة الكلاسيكية الجديدة على أنّه القاسم المشترك الأعظم . وفى تاريخ للنقد فإن بزوغ مفهوم انفعالى للشعر وتأسيس وجهة نظر تاريخية بجانب الرفض الضمنى لنظرية المحاكاة والقواعد والأجناس هى علامات التغير الحاسمة ، ويجب أن نعزو هذه الأمور إلى القرن الثامن عشر وليس إلى أوائل القرن التاسع عشر ؛ ويُعد ديدرو وهردر الشخصيتين الرئيسيتين. ولا يوجد أى تغير عميق فى الأوضاع والمفاهيم العقائدية عن الشعر بينها وبين هذه الشخصيات «الرومانسية» (بالمعنى الضيق للكلمة) من أمثال

(٧) فريدريك بوترفيك (١٧٦٦ – ١٨٢٨) . فيلسوف وناقد ألمانى له كتاب «علم الجمال» (١٨٠٦) (المترجم) .

وردزورث أو هازلت أو السيدة دى ستال أو فوسكولو[٨] ، ومن منظور أوروبى ، وفى تاريخ للفكر النقدى فـإنّ الحركات الرومانسيـة الفتية لا تفضى إلى تغـيير جذرى . وأينـما توجد أهـمية لهـم فى السيـاسة الأدبية نجـد أنهم لم يسـعوا بأنفسهم لإحداث انقطاع فى الأفكار النقـدية . وكانت هذه الأمور قد تشكلّت منذ فترة طويلة .

ولكن فى هذه الحركة المتسعة للغاية ظهر فى ألمانيا مفهوم جديد للشعر وهو مفهـوم رمزى وجدلى وتاريخى يجب أن يُنْسب - إلى حد كبـير - إلى كانتْ وجوته وشيلر . وقد صكّ هذه النظرة الأخوان شلجل رغم أنّهما يعاديان شيلر ، وقد أحدثا فيـها تحولاً ثبت أن له صلة كبيرة مع الحـركة المعاصرة فى الأدب . وقد تلقّت ألمانيا - فى أوائل الـقرن الثامن عشر - على نحـو سلبى ، العقائد الرئيسـية فى الكلاسيكيـة الجديدة الفرنسـية وهى التى أصبـحت مركز إشـعاع فكرى نقدى . وبصفة خاصة يلعب أوجست فـلهلم شلجل دورا كبيرا باعتباره أكبر داعية ذا تأثير .

وعلى أى حال كان الموقف فى إنجلترا مخـتلفا تماما : فهناك طوّر جفرى[٩] ووردزورث ، رغم العـداء المسـتحـكم بينهـما ، وعلى نـحو أكـبـر ، النظرة التجريبية والسيكولوجيـة للشعر ، تلك النظرة الموروثة من القرن الثامن عشر . ولا نستطيـع أن نتحدث عن نظرة جـدلية ورمـزية للشعـر إلا عند كولردج . ويبدو أن هذه النظرة مجلوبة من ألمانيـا بالرغم من أن كولردج غذّاها بقراءة فى التراث الأفلاطونى الكامن فى أعماق الألمان .

(٨) ناقدان خصص لهما المؤلف دراسة فى هذا الكتاب (المترجم) .

(٩) ناقد إنجليزى يوجد فصل فى هذا الكتاب يتناول نظريته النقدية (المترجم) .

وعلى أى حال ظل كولردج معزولا فى عصره بالرغم من أنه أثّر فى وردزورث وهازلت وكارلايل فيما بعد . لكن ظل وردزورث وهازلت كلاهما فى إطار التراث البريطانى السيكولوجى التجريبى . واستأنف النقد الإنجليزى بعد كولردج مساره فى التراث التجريبى ، ويكاد يكون غير متأثر بأخطاء كولردج .

وكانت السيدة دى ستال فى فرنسا هى التى أدرجت التفرقة الرومانسية - الكلاسيكية . ولكن من ناحية أخرى يمكن وَصْفُها هى وخصمها شاتوبريان بأنّهما وارثا المفهوم الانفعالى العاطفى . ومع فكتور هوجو ظهر فى فرنسا لأول مرة مفهوم الشعر الذى يمكن تحديده على أنه رمزى وجدلى .

وإلى حد كبير كانت الرومانسية شعارا يزكى الأخذ بالحقيقة المعاصرة فى الأدب . والرومانسيون الإيطاليون سبقوا ما أعلنته فيما بعد مجلة «ألمانيا الفتاة» والواقعيون الفرنسيون الأوائل . ورغم أن فوسكولو ليس رومانسيا فى معتقده الصورى فإنّه يجب وصفه بأنه لصيق بالسيدة دى ستال فى مفهومه الانفعالى والتقاطه لوجهة النظر التاريخية . وظل الشاعر ليوباردى نائيا ، ولديه مفهوم للشعر شخصى و«غنائى» تماما . ولكن لا يوجد - حسبما أعتقد - أى أثر للنظرة الرومانسية الجدلية فى إيطاليا قبل دى سنجتيس[١٠]

وهكذا يمكن للإنسان أن يتحدث عن الحركة الرومانسية فى النقد بمعنيين مختلفين تماما : فإلى حد كبير كانت هذه الحركة ثورة ضد الكلاسيكية الجديدة ، والتى تعنى رفضا للتراث اللاتينى واعتناق رأى فى الشعر يتركز على التعبير

(١٠) فرنشيسكودى سنجتس (١٨١٧ - ١٨٨٣) : ناقد إيطالى (المترجم) .

والانفعال وتوصيله ، وقد ظهرت هذه الثورة فى القرن الثامن عشر ، وشكلت تيارا متّسقا فاض على كل بلاد الغرب .

وبمعنى أكثر تضييقا وتحديدا يمكننا أن نتحدث عن النقد الرومانسى على أنه تأسيس نظرة للشعر جدلية ورمزية . لقد بزغت هذه النظرة من المماثلة العضوية التى طورها هردر وجوته ، ولكنها تقدمت إلى ما وراءهما ، إلى نظرة للشعر على أنه وحدة أضداد ونسق من الرموز . وفى ألمانيا كانت هذه النظرة معرضة لخطر دائم من أن تصبح صوفية ، ومن ثم تفقد قبضتها على الواقعة الجمالية ذاتها . ولكن نجد عند الأخوين شلجل وعدد قليل من النقاد الملتفّين حولهما نظرية مقنعة للشعر تطورت لتحرس أسوارها ضد النزعة الانفعالية والطبيعية والتصوف ، وربطت بنجاح بين الرمزية والالتقاط العميق للتاريخ الأدبى . ويلوح لى أن هذه النظرة قيّمة وحقيقية إلى حد كبير حتى اليوم . ونحن لا نجدها - فى ذلك الوقت - خارج ألمانيا إلاّ عند ناقدين بارزين هما : كولردج وهوجو .

وبالنسبة لنظرة حديثة للأدب فإن هذه النظرة تحتاج إلى أن توصف فى كل تضميناتها وثراء إيحاءاتها . ولهذا سوف نبدأ بالأخوين شلجل اللذين لن نناقشهما بترتيب الأسبقية فى العمر ، بل وفق الأسبقية فى الأقطار : وسوف نبدأ أولا بالأخ الأصغر فريدريك شلجل ، ثم أوجست فلهلم شلجل . وهما يستحقان أن نتناولهما منفصلين ؛ لأنّهما شخصيتان متميزتان ، لهما نظرتان مختلفتان . ثم نتناول بعد هذا الرومانسيين الألمان البارزين الآخرين : الفيلسوف شلنج والشاعر الصوفى نوفاليس ، والصديقين فاكنرودر[١١] وتيك[١٢] وأخيرا جان بول [١٣] الذى يلوح أنه يقف إلى حد ما بمعزل . وهؤلاء جميعا

(١١) ، (١٢) ، (١٣) نقاد تناولهم المؤلف بالدراسة فى فصول هذا الكتاب (المترجم) .

يشكلون كيانا من الفكر وتحديد التذوق ، ويمكن أن يُعَـدُّوا خلفية للشاعر كولردج . ولكن قبل أن نناقشه علينا أن نلتفت إلى النقاد الإنجليز الثانويين فى هذا العصر من جفـرى إلى شيلى ، ونحلل وضع وردزورث الذى كـثيرا مـا أسيئ الحكم عليه . وبعد هذا يشكل لامب[١٤] وهازلت وكيتس جـماعة متمـيزة تربط بينها عقائد مـتماثلة ومنهج جديد فى النقـد الميتافيزيقى الذى ثبـت أنه كان له تأثير طوال القرن الـتاسع عشـر . وفى فرنســا علينا أن نقْرن السـيدة دى سـتال مع شاتوبريان رغم تطاحـنهما الظاهر ، وفى الفـصل التالى سوف نواجـه ستندال وهوجو اللذين يبـدو أنهما بطلا القضـية الرومانسيـة نفسها ، لكنهـما يأخذان بنظرتين متعارضتين تماما بالنسبة لطبـيعة الشعر . ويأتى - بشكل طبيعى ، بعد هذا - الإيطاليـون الذين تأثروا بالسيـدة دى ستال وأوجـست فلهلم شلجل . وسوف نعود إلى ألمانيا لنصف التطورات هناك التى لم تكن - على أى حال - ذات تأثير خـارج ألمانيا في الفـترة التى نتناولها : المـفهوم الجـمعى الأسطورى للشعر عند يعقوب جريم[١٥] ، والنظرة للشعر على أنه هجاء عند سولجر[١٦] ، والنظرية التعبيرية فى الفن عند شلر ماخر[١٧] ، والمفهوم الجديد للتراجيديا عند شوبنهور ، والمُركَّب النهائى للتأمل الجمال الألمانى فى النسق العظيم عند هيجل . وفى النهاية سوف ننظر بايجاز للأقطار الثانوية الأخرى ونفتح أفقا للمستقبل .

(١٤) ناقد إنجليزى اختصه المؤلف بالدراسة فى أحد فصول الكتاب . (المترجم) .

(١٥) ناقد تناوله المؤلف بالدراسة فى هذا الكتاب (المترجم) .

(١٦) ك.و.ف سولجر . عالم ألمانى من علماء علم الجمال فى القرن التاسع عشر (المترجم) .

(١٧) فـريدريك أرنست دانيـال شليـر مـاخـر (١٧٦٨ - ١٨٣٤) لاهوتى وفـيلسـوف ألمانى مـؤسس اللاهوت البروتستنتانى الحديث . (المترجم) .

المصادر والمراجع

There is no general treatment of romantic criticism and theory on international scale, exceptin Saintsbury. Meyer Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953) pursues several themes mostly through english literature, with side glances at Germany.

I know of no history of German literary criticism in the romantic century . On aesthetics see the general histories by Zimmermann, Schasler, Manquet, Croce, and Gilbert-Kuhn, all quoted in Vol. I, and Hercenn Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland,* Munich, 1868; iduard von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant,* Berlin, 1886. Reiff, *Die Aesthetik der deutschen Frühromantik* (Urbana, III., 46) is a mere compilation.

General books on German romanticism and German literature of the age contain discussions of the aesthetic and poetics, mostly interersed with discussions of the philosophy, ethics, literary texts, etc. anong these books the following seem most valuable for our purpose: Marie Joachimi-Dege, *Die Weltanschauung der deutschen Roman* Jena, 1905.

Oskar Walzel, *Deutsche Romantik,* 2 vols. 4th ed. Leipzig, 1918; Ing. trans. A. E. Lussky, *German Romanticism*, New York, 1932.

Oskar Walzel, *Grenzen der Poesie und Unpoesie*, Frankfurt, 1937; mistitled book, mostly about German romantic aesthetics, on organal sign theory, etc.

Hermann A. Korff, *Der Geist der Goethezeit*, 4 vols. Leipzig, 1923 a general history which pays attention to poetics and aesthetics .

(١)

فريدريك شلجل

لقد كان فريدريك شلجـل (١٧٧٢ - ١٨٢٩) الأصغر بخمس سنوات عن أخيـه أوجست فلهلم (١٧٦٧ - ١٨٤٥) ، هو أكـثر الاثنين أصـالة وامتـلاكا لعقـل مُتَنَامٍ . وإن نشـاطه النقدى وتأثيـره يفوقـان - إلى حد كـبيـر - نشاط أوجست فلـهلم وتأثيره . ونحن نعـترف بأنه من الصـعب أن نقرر فى مـجال مسائل الأسبـقية على نحو دقيق - فى حالة أخَّين وصـديقين حميمين ، ولكن يبـدو أنه لايوجد إلا أدنـى شك فى أن المبادرة هى فـى أغلبهـا دائمـا مبـادرة فريدريك . وعلى أى حال ، طور أوجست فلهلم نظريات نقدية متميزة خاصة به ، ولا يمكن أن يوصف بأنه مـجرّد صدى لأخـيه رغم أنّه أفـاد فى تعضـيد وإشاعة مذاهـب فريدريك . ويصعب أن ننكر التأثير الأكبـر لعروض أوجست فلهلم وخاصة خـارج ألمانيا لبعض المؤلفات . وإن كتابه «مـحاضرات عن الفن الدرامى والأدب» وهو محاضرات ألقاها فى فيينا (١٨٠٨ - ١٨٠٩) وقد نشرت على شكل كتاب فى (١٨٠٩ - ١٨١١) قد أثّر فى مـجرى الفكر النقدى على نطاق واسع ، وخـاصة بعد أن ترجـمت المحاضـرات إلى الفرنسـية (١٨١٤) والإنجليـزية (١٨١٥) والإيطالـيـة (١٨١٧) . ومن الحق أيضـا أن فـريدريك شلجل كان أقل تأثيرا خارج ألمانيا ، نظراً لأنّ ارتداده إلى الكاثوليكية الرومانية فى عام ١٨٠٨ حال دون نشر معظم كتـاباته المبكرة ، وهذا حدَّ - بصفة عامة - من الاستـجابة لعمله المتأخـر فاقتصـر على العالم المحافظ والكاثوليكى بصـفة قاطعة فى عـصر عودة الملكية . وكـتابه الثانى «محـاضرات عن الأدب القديم والحـديث» والذى ترجمـه إلى الإنجليـزية ج.ج. بوكـهارت فى ١٨١٥ كـان الكتاب الوحيد من مؤلفات فريدريك الذى نال اهتماما عالميا .

وعلى أى حال فـإن كتـابات فريدريك شلجل المبكرة كـان لها أكـبر دلالة وأهمـية لكل من تاريخ الرومـانسـية والتـاريخ العام لـلنقد . وهو فى تقـاربه

اللصيق من شيلر (والذى كرهه فيما بعد) أعاد تجديد الجدال حول القدماء والمحدثين ، وطور من هذا نظرية ما هو رومانسى ، وهى نظرية بالصورة التى رسمها أخوه قد انتشرت فى العالم كله بالمعنى الدقيق . غير أن فريدريك لم يكن مجرّد الداعية لشعار وكاتب بيانات أدبية مما يعطيه أهمية تاريخية خالصة ؛ فقد كان أيضا مؤلف نظرية نقدية سبقت كثيرا من أكبر اهتماماتنا إلحاحا فى عصرنا . ففى نظرية فريدريك عما هو رومانسى وردت وتضمّنت نظريات عن التهكم والأسطورة فى الأدب والرواية التى هى وثيقة الصلة حتى اليوم . زيادة على ذلك فإن فريدريك شلجل تفكّر فى نظريات النقد والتفسير والتاريخ الأدبى بشكل بلغ من إثماره أنه يمكن حتى القول إنه هو الموصل الأول لعلم التأويل أى نظرية «الفهم» التى صاغها - فيما بعد - شلرماخر وبوك[1] ، ومن ثم أثر فى كل الخط الممتد للمنهجية من أصحاب النظرية الألمان . وهذه دواع قوية للشهرة ، والتى يجب أن نضيف إليها عمل فريدريك الرائد فى فقه اللغة والفلسفة الهندية ونقده التاريخى والتطبيقى المتسع المدى لجوته ولسّنج وهوميروس وكموش وبوكاشيو وعدد كبير من الكتاب الآخرين يكاد يكونون من كل العصور والأمم .

انطلق فريدريك شلجل كعالم لغة كلاسيكى . وكان طموحه أن يصبح «فنكلمان الشعر اليونانى» وكل منشوراته التى تشمل كتابين [2] مكرّسة لهذه الخطة . غير أن دراسات فريدريك شلجل للشعر اليونانى لم تكن - بطبيعة

(١) أوجست بوك (١٧٨٥ - ١٨٦٧) : عالم لغوى كلاسيكى ألمانى نقل آراء الفيلسوف وعالم اللاهوت الألمانى شلرماخر والمفكر والأديب همبولت فى علم التأويل إلى الأدب الحديث. من مؤلفاته «موسوعة ومنهجية فقه اللغة» (١٨١١ - ١٨٢١) .

(٢) «اليونانى والرومانى» (١٧٩٧) وهو كتاب يحتوى على بحث طويل بعنوان «دراسات فى الشعر اليونانى» كُتب فى (١٧٩٤ - ١٧٩٥) وبعض الأبحاث الأصغر ؛ و«تاريخ الشعر اليونانى والرومانى» (١٧٩٨) . وعلى أى حال توقّف فيه قبل أن يتناول التراجيديا اليونانية .

الحال - إسهامات متعلقة بالقديم فى التاريخ الأدبى (بالرغم من أنها تظهر معرفة مدهشة بالنسبة لرجل كان لا يزال شابا) وهذه الدراسات على النحو الذى جاءت عليه هى دراسات عفى عليها الزمن اليوم بالضرورة ، ولا تستحق أن تُذكر إلا فى تاريخ للدراسة الكلاسيكية . وبالأحرى فإنّه تصور التاريخ الأدبى على نحو متكامل تكاملا شديدا بالنقد ، حتى إن تاريخ الأدب اليونانى بدا له على أنه يقوم بعملين معاً هما تغذية التربة وطرح أساس لعلم جمال . والأدب اليونانى فى هذه الكتابات المبكرة كان يعد ملائماً على نحو فريد لمثل ذلك الغرض ، فلم يكتف فريدريك شلجل بأن يرى الأعمال اليونانية كنماذج خالدة للكمال وكطُرز للشعر ، بل إنه فكّر أيضا فى التاريخ الأدبى اليونانى على أنّه طبيعى وتلقائى لاتقطعه أى تدخلات خارجية ، وأنه كامل فى ذاته . وقد سُمِّيت الثقافة اليونانية «طوال امتدادها أصيلة وقومية ، وأنها كاملة فى ذاتها ، وهى من جرّاء تطورها الداخلى وحده قد وصلت إلى أقصى ذروة وفى دائرة كاملة ارتدّت آنذاك إلى ذاتها»(٣) . وهكذا يحتوى الشعر اليونانى على مجموعة كاملة من أمثلة كل الأجناس الأدبية المختلفة ويحتويها بترتيب طبيعى من التطور . وهو يفيد فى مسألتين معا : كنظرية للأجناس الأدبية ، وكصورة للدائرة الكلية للتطور العضوى للفن ، وكنوع معملى من أجل النظرية ، «كتاريخ طبيعى أبدى للذوق والفن»(٤) . وهذا التطور يجرى تصوره وفق مماثلة التطور البيولوجى فى أُطُر النمو والتكاثر والازدهار والنضج والصلابة والتحلل النهائى(٥) ، وهى مماثلة حظيت فى القرن التاسع عشر بقدر كبير من الدفع من التطورية الداروينية

(٣) «كتابات الشباب النثرية» بإشراف مينور ، المجلد الأول ، ص١٤٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣١٢ - ٣١٣ .

وأفضت إلى أشكال من الفضول للتاريخ الأدبى كـتواريخ التطورية لبرونتيير أو كتاب جون أدنجتون سيموندس «رواد شكسبير فى الدراما» . ورغم أن هذا التطور اليونانى يجب التفكير فيه على أنه - بشكل ما ضرورى ومقدر - وجدول الأجناس على أنه جدول كـامل فإنّ فـريدريك شلجل لم يستـسلم للتضمـينات النسبـية لنظريتـه . وعندمـا يردّد مراراً وتكراراً أن «خـيـر نظرية للفن هى تاريخـه»(٦) لايعنى النزعة النسبية التاريخية المـعتادة فى القرن التاسع عشر ، التى لاتزال تنخر فى دراستنا الأدبية حتى اليوم . وهو لم يكفّ عن مهمة التقييم أو يتخفّى وراء التاريخ المحايد . وقد وجد شلجل فى هذه الكتابات المبكـرة معياره فى الطبيعة المألوفة ، فى النموذج المثالى للكلاسيكيـات اليونانية العظيمة ، وهو فى أواخر حيـاته توصّل إلى فرض المزيد والمزيد مـن المعيار الدينى المـستمـد من فلسفـته المسيحية . ولكنّه فى مرحلة عمره الوسطى ، التى هى أكثر مراحله أهمية اليوم ، أدرج أن اليونانيين لايمكن أن يفرضوا الوضع الفريد الذى نسبه لهم ، وأن نظريته عن العلاقة بين التاريخ والنقد يجب أن تمتـد إلى كل الأدب بدون عبارة ضمنية لأى أمّة أو أى عصر . لقـد رأى أن التاريخ الكلى للفنون والعلوم يشكل نظاما أو كُلاً واحـدا ، أو على نحو ما توصل إليـه - «عَضْوَنَة» أو «موسـوعة»، وأن هذا النظام هو «مصـدر القوانين الموضوعية لكل نـقد إيجابى» (٧) . وهكذا نجد أن الأدب عند شلجل يشكل «كـلا متنـاسقـا كامـلا عظيمـا ، بل وحتى منظّمـا يستوعب فى وحدته عوالم عديدة للفن ، وهو نفسه يشكل عملا فنيا»(٨) . لقد قال الشاعر المعـاصر ت.س . إليوت فى دراسته «التراث والألمعـية الفردية» الشئ

(٦) المتحف الألمانى ، المجلد الأول (١٨١٢) ص ٢٨٣ .

(٧) مينور ، المجلد الثانى ، ص٤٢٤

(٨) روح لسنج ، المجلد الأول ، ص ١٣ .

نفسه فى مُجْمله . غير أن شلجل - الذى يختلف عن إليوت غير التاريخى - يمكن أن يقول إنه «يشمئز من كل نظرية ليست تاريخية»[٩] ، وأن «استكمال كل علم هو فى الغالب ليس إلا النتيجة الفلسفية لتاريخه»[١٠] . وهكذا يرفض شلجل التنظير غير التاريخى والنسبية التاريخية . وهويدرك أن نتيجة التسامح الكلى عند هردر هى إنكار أى معيار عام للتقييم ، ومن الناحية الفعلية هو تخلٍّ عن النقد . إن منهج هردر هو «تأمل كل زهرة من زهرات الفن بدون تقييم إلا وفق المكان والزمان والنوع فحسب إنما يفضى فى النهاية إلى نتيجة هى أن كل شئ يجب أن يكون على نحو ما هو عليه وعلى نحو ما كان عليه»[١١] . وأيضا رفض شلجل فى السنوات المتأخرة مفهوم آدم مولر المماثل الخاص بالنقد «الوسطى» ، نظرا لأن هذا المفهوم يلغى الاختلاف بين الحسن والسيئ ، ويرقى إلى القول «إن العناية الإلهية تأمل بكل شيئ من أجل الصالح ، وكل شيئ عليه أن يظهر على نحو ما يظهر وفق الفلسفة الأثيرة لدى معاصرينا ولدى الملك جوربودوك :(إن كل ما هو موجود ، موجود)» . لكن النظرة النقدية لا يمكن استيعابها ببساطة من خلال ما هو تاريخى ؛ لأن الكتب ليست «مخلوقات أصيلة»[١٢] . وهذه الاحتجاجات ضد النسبية التاريخية هى أمور مؤقتة حتى اليوم ، وكانت مؤقتة بصفة خاصة فى ألمانيا ، عندما حدث فى أواخر القرن التاسع عشر أن دمّرت النسبية التاريخية النقد على نحو أكثر شمولا من أى قطر آخر .

(٩) رسائل وكتابات أخوية ، إشراف : فالزل . رسالة إلى أ. و. مارس ، ١٧٩٨ .

(١٠) مخطوطة وردت فى «آفاق الفلسفة الجديدة» ، ص٣٤٢

(١١) مينور ، المجلد الثانى ، ص٤٨ .

(١٢) عرض أعيد نشره فى تورشزر · «الأدب القومى» ، العدد ١٤٣ ، ص ٤١٢ - ٤١٣ .

فإذا ما تركنا صياغة شلجل المقنعة عن العلاقة بين التاريخ والنقد والتركيز على هدف النقد على أنه «تأكيد قيمة الأعمال الفنية أو عدم فنيتها»(١٣) فإنه طرح اقتراحات مثمرة عديدة تخص طبيعة الإجراء النقدى والتفسير . وواضح أنه يستمدّ هذا من تراث فقه اللغة(١٤) . وهو يؤكد دائما نصيب فقه اللغة فى التطبيق النقدى : «إن الإنسان لا يستطيع أن يستخلص الفلسفة الخالصة أوالشعر بدون فقه اللغة»(١٥) ، وفقه اللغة يعنى حبّ الكلمات ، والتنبّه المستفيض للنص و«القراءة» والتفسير . وهو يستطيع أن - يقول بشكل كله فطنة - إن الناقد «هو قارئ يتأمل فكره ويجترّه ؛ ولهذا يجب أن تكون له أكثر من معدة»(١٦) ، والقراءة أو التفسير يُفهم دائما على أن المقصود به أن يكون الربط الحق بين الاهتمام بالجزئيات والانتباه للكل . و«يجب على الإنسان أن يمارس فن القراءة ببطء شديد فى التحليل المستمر للتفاصيل ، والمسْح للكلٍّ على نحو أسرع وفى لمحة واحدة»(١٧) ، ولا يجب على الإنسان أن يكون مجرد إنسان حسّاس للفقرات الجميلة ، بل يجب أن يكون قادرا أيضا على التقاط الانطباع بالكل ، نظرا لأن «الشرط الأول لكل منهم ، ومن ثم أيضا لفهم العمل الفنى ، هو حدس الكل»(١٨) .

(١٣) مينور ، الجزء الثانى ، ص١١ .

(١٤) لدينا شذرات ومسودات عن «فلسفة فقه اللغة» (١٧٩٧) والتى نشرها ج. كورنر فى «لوجوس» العدد ١٧ (١٩٢٨) ص ١ - ٧٢ وهناك دراسة لم تنشر ثانية أبدا عن «طبيعة النقد» وهو يقدم مختاراته من لسنج .

(١٥) مينور ، الجزء الثانى ، ص ٢٧٣ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٨٦ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٢٥ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٤٢٣ .

إنَّ شلجل يريد من الناقـد أن «يتـحسس مـا يريد أن يخـفيـه المؤلف عن أنظارنا ، أو على الأقل لا يريد أن يظهـره هو . على الناقد أن يتـجسسّ على المقاصد السرية للمـؤلف ، والتى يتابعها صامتا ، وإلا لن نفـترض إطلاقا أنها كثـيرة جدا فى العبـقرية»[١٩] . علينا أن نكشف الغطاء عمـا هو خفى وما هو غائـر ، وأن نفهم المؤلف حـتى أفضل مما يفـهم هو نفـسه[٢٠] . وهذه نظرية خطرة ومتناقضـة ظاهريا مع وجود معيار للحـقيقة التى استغلهـا الكثيرون فى النقد الحديث بما يجاوز أحـلام شلجل . ومع هذا فإن شلجل - فى إجماله - قد اقتـرح مبادئ قوية ومتـزنة للتفسير . وهو يكرر الأمـور الشائعة عن الروح التاريخـية وضرورة الولوج الضرورى إلى عـصور سحيقـة وبلدان نائية ، وهو يلحّ دائمـا على أنّ على الإنسـان أن يعـرف كل كـتـابات المؤلف لكى يلتـقط روحـها العـامة . وهو يفهم أنه «فى تاريخ الفن فـإن قدْرا منه يفسّـر ويصور القدر الآخـر . ومن المستحيل أن نفـهم جزءاً فى ذاته»[٢١] . إنّ بناء ومعـرفة الكل (كل الفن والشعـر) هما الشرطان الوحيدان والجـوهريان لكل النقد[٢٢] . إن التـاريخ والـنقـد شئ . وكلُّ فنانٍ يصـور كلَّ فنانٍ آخـر ، وهمـا مـعـا يشـكلان نظاما .

(١٩) مينور ، الجزء الثانى ، ص ١٧٠

(٢٠) المصدر السابق ، ص١١ ، ص٢٧٥

(٢١) المصدر السابق ، ص ١٣١ ، ص ١٤٧ ، ص ٢٧٦

(٢٢) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٣٤

ويحاول شلجل أن يصف المطلوب فى النقد الجيد : «(١) نوعا من تضاريس عالم الفن . (٢) مخططا عاما جماليا للعمل وطبيعته ونغمته ، وأخيرا (٣) تولّده النفسى ودافعه بقوانين الطبيعة الإنسانية وظروفها»[٢٣] . وهو يتحدّث دوما عن الكل : الروح ، النغمة ، الانطباع العام . وهو يفكّر كثيرا فى النقد على أنه عملية «إعادة بناء» . إنّ على الناقد أن «يعيد البناء ويدرك ويشخّص الخصائص المتفرّدة الأشد رهافة للكل . . . ويستطيع الإنسان أن يقول إن الإنسان قد فهم عملا من الأعمال وعقلا من العقول إذا ما استطاع الإنسان فحسب أن يعيد بناء مساره ونظمه . وهذا الفهم العميق إذا ما جرى التعبير عنه بكلمات محددة يسمى تشخيصا وهو المهمّة الفعلية والماهية الجوهرية للنقد»[٢٤] ، ومع هذا فإن شلجل لايرى فائدة من سيكولوجية القارئ ، وهو يكون أقوى ما يكون فى تنديده بالنقاد السيكولوجيين الإنجليز مثل كمز[٢٥] ، وهو يفرق تفرقة واضحة بين «الشطحات الخيالية» (أى نظرية الإبداع ونظرية التخيل) و«التعاطف» (نظرية سيكولوجية القارئ وتأثيرات الشعر) ، لكنه يخلص إلى أننا «لانجنى شيئا من النقد إذا مالم يرد المرء إلاّ أنْ يشرح المعنى الجمالى بصفة عامة بدلاً من الاشتغال عليه بشكل كامل وتطبيق النظريات عليه وتشكيله»[٢٦] . ولهذا فهو يلاحظ بحق أن «معظم الأحكام كلها عن الفن هى إمّا أنها عامة جدا أو خاصة

(٢٣) «الكتابات الفلسفية الجديدة» ، ص ٣٨٢ .

(٢٤) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٤٠ – ٤١ .

(٢٥) مينور ، المجلد الثانى ، ص ١١ ، ص ٢٧٣ .

(٢٦) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٣١ – ٣٢ .

جدا . وعلى النقاد أن يبحثوا عن الوسط الذهبى فى إنتاجاتهم لا فى أعمال الشعراء» .(٢٧)

ويدرك شلجل أيضا أخطار ما يمكن أن نسميّه النقد التعجبى : «إذا كان العديد من محبى الفن الصوفيين الذين يعتبرون كل نقد تشريعا وكل تشريع دمارا للمتعة ، عليهم أن يفكروا باتّساق (فإننى سأكون ملعونا!) سيكون خير حكم على أعظم الأعمال . إن هناك نقادا لايقولون شيئا أكثر من هذا ، وإن كان باستفاضة أكبر»(٢٨) ، وعلى أى حال فإنه يصف هدف النقد بأنه «يعطى لنا تأملا فى العمل ، وأن يوصّل روحه الخاصة ، وأن يعرض الانطباع الخالص على نحو يجعل العرض نفسه يحقق المواطنة الفنية للمؤلف : لا مجرد قصيدة عن قصيدة لكى يزغلل العيون للحظة ، لا مجرد الانطباع الذى تسبّب فيه العمل بالأمس أو يتسبب فيه اليوم على هذا الشخص أو ذاك ، بل الانطباع الذى يجب أن يحدثه دائما على كل الناس المتعلمين» (٢٩) . وهو يدرك :لاستجابة الكلية التى يبتعثها أى حكْم نقدى ، وهو مطلب وجده شلجل بشكل مفرط واضح . أحيانا يقول فحسب إن «النظرة النهائية للعمل هى دائما حقيقة نقدية» ، وإنه لايمكن أن تكون له مطالب أخرى غير «دعوته لكل إنسان أن يلتقط انطباعه على نحو خالص ، وأن يحدده على نحو دقيق»، (٣٠) شأنه فى هذا شأن الناقد . وعلى أى حال فهو أحيانا يستطيع أن يعتنق مغالطة النقد «الإبداعى» : «إن الشعر لا يمكن نقده إلابالشعر . والحكم على الفن الذى ليس فى ذاته عملا فنيا سواء فى مادته كعرْض للانطباع الضرورى فى تكوينه أو فى شكله الجميل ونغمته الحرة بروح

(٢٧) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ١٩١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٠٩ .

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ص ٣٨٣ .

الهجـاء الروماني ليـست له حقـوق مواطنه في عـالم الفن»[٣١] ، ولكن يمكن للفقرات الفرعية الثانوية - على نحو محتمل - أن تحدد مطلب العبارة الرئيسية من الناحية الفـعلية فإن ؛ العمل النقدي هو عـمل فني في نظر شلجل إذا كان عرضا دقيقا لانطباع أو إذا كان - بكل بساطة - له النغمة الإشكالية الساخرة ؛ أي الحيوية التي أحبها وأعجب بها في نفسه وفي الآخرين .

«الإشكالية» هي إحدى الكلمات المفـضلة عند فريدريك شلجل . وإحدى وظائف النقـد هي وظيفـة سلبيـة ، هي محـو الزيف ، وإتاحة المجـال لما هو أفضل ، وهذا إشكالي» على نحو ما مارسـه كتاب من أمثال لسّنج . إن كلمة «الإشكالية» ليـست إلا الجانب المقابل للنقد «المثـمر» ، والذي يعني به شلجل شيئا أكثـر من الناحية العملية والمفيدة عن النقـد «الابداعي» ، إنه يقصد النقد الذي يمكن أن نسميه - على نحو أفضـل - النقد «التحريضي» أو «التوقعي» ، والذي ليس هو «التعليق على الأدب الموجود المكتـمل ، بل وحتى المستوعب» ، بل إنه الأدب الذي يبـدأ في تشكيل نفسـه . إنه نقد ليس مـجرد نقـد شارح ومجرد نقد محافظ ، بل هو نقد مُثمر على الأقل بشكل غير مباشر عن طريق الإرشاد أو الأمر أو الحث[٣٢] . ومن المؤكد أن نقده الخاص كـان نقدا «مثمرا» في سنواته العظيمة عندما ابتعث أدباً بازغاً كـاملا ، وساعد في إعطائه اتجاها ما . إن أدبا جديدا محرضاً وموجها و«مثمرا» سيكون دائما مهمة من أهم مهمات النقد الذي لايمكن رده - على نحو ما هو عليه الآن - إلى الحفاظ على التراث وغربلته . غيـر أن النقد «الإبداعي» وهو إنتاج عـمل فني آخر هو ضـلال ، انحراف ، هو مضاعفة لا ضرورة لها للعمل الفني ، تشويش للفروق الضرورية .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٢٠٠ .

(٣٢) عقلية لسنج ، المجلد الثالث ، ص ١٠ - ١١ .

لقد تغيّرت معـايير شلجل الفعلية للتقويم ومفهـوم الشعر لمرة واحدة على الأقل إبان رحلة كتـاباته : ففى حـوالى عام ١٧٩٦ عندما تـخلّى عن «هوسه باليونان» - وواضح أن هذا جـرى بشكل كبيـر تحت تأثير شديد لبـحث شيلى «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» - وبشكل أكثر بطئاً وعلى نحو تدريجى بعد عام ١٨٠١ عندما تحرك نحو مفهوم دينى خالص ، مما أفضى به فى النهاية إلى ارتداد دينى فى عام ١٨٠٨ ، ولكن قبل هذا بكثير كان الشعر قد أصبح ثانويا فى عقله بالنسبـه للفلسفـة والدين . وفى الكتابات المبكرة عن الشـعر اليونانى وخـاصة «دراسات فى الشعـراليونانى» ، وعلينا أن نتذكر أنه كان قـد تمّ قبل أن يتمكن من قـراءة بحث شـيلر ، وقـد عرض شلجـل رأيا عن التـقابل بين الـقدمـاء والمحدثين ، وهو مشابه - من عدة جوانب - لرأى شيلر . لقد استمّده بالطبع من فنكلمان ، ومن كـتاب شيلر «رسائل حـول التربية الجماليـة للإنسان» ومن جـــوته ، ومع هذا طور الرأى بتمايز شديد وتأكـيد قطعى . إن الشعر المثالى هو الشعر اليونانى الذى هو مـوضوعى «ومنزّه عن الغرض» (بالمعنى الذى عند الفـيلسوف كـانت من أنه غـرضيـة بدون غرض) والكـامل فى الشكل وغيـر الشخصى والنقى فى الأجناس الأدبيـة والمتحرر من مجرد الاعتبارات التـعليمية والأخلاقيـة . ولكن الأكثر أهميـة استعادة الملامح المألوفة «للكلاسـيكية» عند فنكلمان هو التشخيص السلبى الذى قام به شلجل للمحدثين .

إن الفن الحديث مصطنع ، إنه «مثير» (أى ليس منزّهاً عن الغرض وهو قائم فى الغايات الشخصية للمؤلف) و«له خصائصه» و«له اصطباغاته» (بالمعنى الذى عند جوته الذى يقيم تقابلا بين الصبغة الذاتية والأسلوب الموضوعى) وهو غير نقى بخلطه وتشويشه بين الأجناس الأدبية ، غـير نقى بمزجه بين ما هو تعليمى وما هو فلسفى ، غير نقى بإدراجه حـتى ما هو قبيح ووحشى ، وهو فوضوى

برفضه للقوانين . إن الشعر الحديث «لديه رغبة مخيفة ومع هذا غير مثمرة بأن ينتشر إلى اللامـتناهى ، وأن يتعطش تعطشا حارا للنفاذ فـيما هو فردى»[٣٣] . إن المحـدثين يقفـون ضد الدائرة المغلقـة فى القـديم بما لديهم من نسق التقـدم اللامتناهى وحنينهم الذى لايشـبع ، وهى كلمة أصبـحت فيما بعـد شعارا من شعارات الرومانسيين[٣٤] . وحتى شكسبير رغم أنه يُسمى «قمة الشعر الحديث»[٣٥] ليس جميـلا بالمرة على نحو كـامل . إنه مصطبغ دائما رغم أن اصطبـاغه هو الجمال الكلاسـيكى ، وإن كان شلجل يعتـرف بأنه لايزال متأرجحـا بين المثير والجميل ، أى الاصطباغ بأسلوب معين وموضوعى[٣٦] . وبطبيعة الحال يتصور شلجل الكلاسيكية التى يأملهـا للألمان لا كمحاكاة فعلية للقـدماء ، بل كإعادة ميلاد لفلسفة موضوعيـة للفن . فما من كاتب يونانى مفرد ولا حتى أى نظرية بطبيعة الحال ؛ ونقـد اليونانيين يمكن أن يصبح الأنموذج والسلطة . وشلجل عنده دائما رأى يحطُّ من شأن كتاب «فن الشعر» لأرسطو[٣٧].

إذن ، فإن بـحث «دراسة الشـعر اليـونانى» يحتـوى على جرثومـة نظرية الرومانسية . وما كان مطلوبا لم يكن إلا تغيـير العلامات الناقصة إلى علامات زائدة فى مـقدمـة تشخـيص المحدثين . وحـتى شلجل - فى ذلك البـحث - يعترف بضرورة الموقف الحديث ، ويمتـدح كثيرا من المؤلفين المحدثين . ولا بد أنه أدرك أن حلمه أو مثـاله وهو تناغم وموضوعية الشعـر اليونانى مناقض تماما

(٣٣) منيور ، المجلد الأول ، ص ٢٤ .

(٣٤) كرشنر «الأدب القومى» ص ١٤٣ ، ص ٢٥٦ - ٢٥٧ ، منيور ، المجلد الأول ، ص ٨٩ «الحنين» .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ١٠٨ «قمة الشعر الحديث» .

(٣٦) المصدر السابق ، ص١١٥ .

(٣٧) المصدر السابق ص ٣٠٠

للمنحنى الواقعى لعقله ولتيار العصر . وقراءته لبحث شلر «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» دعَّم (كما يعترف شلجل) هذا الإدراك وسارع بتغيير قلبه أو على وجه الاحتمال بالأحرى تغيير الجبهة التى يقف فى صفها . وشلجل وهو مدعم بدفاع شيلر عن الشعر (الوجدانى) فإنه فى تصويره لكتاب «اليونانى والرومانى» (١٧٩٧) الذى يتضمن البحث الذى لم يكن قد طبع حتى هذه اللحظة «دراسة الشعر اليونانى» يتخذ موقفاً وسطا . وهو يعترف بالقيمة الجمالية لما هو «مثير». إن التحول إلى المحدث اكتمل عندما اعتبر مقال (دراسة للشعر اليونانى) على نحو مفاجئ فى نفس السنة (١٧٩٧) «ترنيمة نثرية خلقية عن الموضوعية فى الشعر»[٣٨] . وبعد عام جاءت شذرته الشهيرة (رقم ١١٦) عن «الأثينى» التى تعرّف الشعر الرومانسى بأنه «الشعرالكلى التقدمى» . وهذه الذروة وردت مرارا وتكرارا ، وأصبحت مفتاح تفسير كل الرومانسية . ولكن على الإنسان أن يدرك أن هذه الشذرة ليست إلا تصريحا من تصريحاته الغامضة المعتمدة ، وفيها يستخدم شلجل مصطلح «الرومانسى» بطريقة خاصة شديدة ، وهو نفسه سرعان ما تخلّى عنه . إن استخدام المصطلح فى هذه الشذرة ليس له تأثير حقيقى على تأسيسه كمقابل للكلاسيكى . لقد اتخذ المصطلح على نحو تفصيلى عن مصطلح «الحديث» أو «المثير» ، لأنه لا يحمل أى شحنات ازدرائية أو تاريخية متسلسلة ، ولأنه - فى هذا الوقت - كان واضحاً أنه يلعب بوشائجه الاشتقاقية مع الرواية[٣٩] ، والشذرة فى «الأثينى» تتأرجح بين تشخيص لشعر المستقبل ورواية المستقبل . إن مهمة الشعر الرومانسى ليست

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٨٤ .

(٣٩) التاريخ المركب لكلمة (رومانسى) تتبعه فى مقالتى «مفهوم الرومانسية فى التاريخ الأدبى» ، فى مجلة الأدب المقارن العدد الأول (١٩٤٩) وخاصة ص ١٧ والأدب تقتبسه هناك .

قاصرة على «توحيـد أجناس الشعر المنفصلة وجعل الشعر يتـماشى مع الفلسفة والبلاغة ، بل يجب ربط الشعـر والنثر ، العبقرية والنقد ، شـعر الفن وشعر الطبيعة . إن الشـعر الرومانسى لايزال فى حالة مخاض وتولّد : وفى الحـقيقة إن ماهيتـه الحقيقـية هى أنه فى حالة مخـاض وليس كاملا إطلاقـا. إن الشعر الرومانسى هو النوع الوحيـد الذى هو أكثر من نوع : إنه الشعر نفـسه إذا جاز لنا القول - بمعنى محدد - إن الشعر كله هو أو يجب أن يكون رومانسيا» إن هذا هو برنامج ، مطلـب ، «توجّه نحـو نمو لا حـدود له للكلاسـيكيـة»[٤٠] على نحـوما يقـول بشكل متناقـض ظاهريا . إن هذه الشذرة حـافلة ، مفـعمـة ، وغامضـة حتى أن الشذرة كلها لايكون لها معـنى عينى إلا إذا فكرنا فى توقان شلجل لرواية رومانسية تضم كل الأجنـاس وتأملاته المبكرة التى تعارض المسار الدائرى للشعر اليونانى بأفضلية مطلقة للمحدثين .

وشلجل فى «أحـاديث عـن الشـعـر» (١٨٠٠) يعـود إلى المعنى القـديم لمصطلح الرومانسية . فهو فى تخطيطه «لحـقب الشعر» ، وهو ما يشكل جانبا من هذه «الأحاديث» ، يشـخّص شكسبيـر على أنه «يضع الأسس الرومانسـية للدراما الحديثة»[٤١] . وهو فى حديثه عن الأساطير - وهوما يشكل جانبا آخر من البحث - تجرى الإشـارة إلى شكسبير وسـرفانتس على أنهّما ينتـسبان إلى «الشعـر الرومانسى» . وهـكذا نجد أن «الرومانـسى» ليس متطابقـا ومتـواجدا ببساطة مع «الوجـدانى» عند شيلر ، نظراً لأن شكسبيـر رومانسى عند شلجل وفطرى عند شيلر . وشـيلر يعد العلاقـة المباشرة مع الواقع ومـحاكاة الطبيـعة

(٤٠) منيور ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٢٥٢ .

فطرية ، بينما يرى شلجل ملمحاً رومانسيا فى شره امتلاء الحياة . وواضح أن المصطلحات تتباين فى عدة نقاط ، وعلى أى حال يرسم شلجل تقابلا بالأحرى بين الرومانسى والمحدث. وهما يختلفان - فى رأيه - على نحو ما يختلف رسم لروفائيل أو كوريجيو وحفر محدث فى النحاس . وتراجيديا «إميليا جالوتى» للسنج تسمى «محدثة على نحو لا يوصف» وهى «ليست رومانسية على نحو من الأنحاء» بينما شكسبير هو «المركز واللب الحقيقيان للتخيل الرومانسى» . وهكذا يمكننا أن نجد الرومانسية فى عصر النهضة والعصور الوسطى ، «فى عصر الفرسان ذلك ، عصر الحب والقصص الخيالية عن الجنّيات ، عندما كان الشيئ والكلمة تشتق منه»(٤٢).

غير أن الرومانسية حينئذ لا يقال إنها جنس ، بل عنصر للشعر قد يسود أو قد يتراجع بشكل أو بآخر ، ولكن لا يجب أن يغيب بالكلية إطلاقا . ويخلص شلجل - على نحو غير منطقى - إلى أن الشعر كله يجب أن يكون رومانسيا . وهذه الفقرات تحتوى على الفروق الجوهرية للرومانسية عن الكلاسيكية والنزعة المحدثة (أى شبه الرومانسية) ، غير أن فريدريك شلجل لا يعتبر عصره رومانسيا : إنه يفرز روايات جان بول على أنها «المنتجات الرومانسية الوحيدة لعصر رومانسى»(٤٣) ، كما أنه لا يعبّر عن التقابل بين الكلاسيكى والرومانسى (وإن كان يشير إلى إمكان وحدتهما)(٤٤) . والصياغات الأكثر تأثيرا على الثنائية الكبرى لا ترجع إلاّ إلى أخيه أوجست فلهلم ، وإن كانت كل عناصرها واردة عند فريدريك شلجل .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٣٧٢ .

(٤٣) المصدر السابق ، ص ٣٦٨ .

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٣٨١ .

والمثال الشعرى يتخذ عند شلجل معنى أكثر عينية إذا فحصنا مطالبه بالنسبة للسخرية والأسطورة والتصوف وتصوره للرواية ، وفى الواقع بالنسبة لهرميته الجديدة الشاملة من الأجناس الأدبية . إنه لايسمى السخرية «سخرية رومانسية» . وكل الفقرات السابقة التى تستخدم المصطلح تعلق على سخرية أوتهكم سقراط على التهذيب الجليل بدون أى تطبيق محدث خاص (٤٥). والعرض التحليلى الذى قدمه لرواية جوته «فلهلم ميستر» (١٧٩٨) و«أحاديث عن الشعر» (١٨٠٠) هما وحدهما اللذان يعطيان معنى فى سياق الأدب الحديث . إن السخرية – فى جانب – ترتبط بمفهوم اللعب فى الفن عند شيلر ، والنظرة الكانتية للفن على أنه نشاط حر . إننا نطلبَ السخرية ، «نحن نطالب بضرورة تصور الأحداث والناس ، وبالاختصار لعبة الحياة كلها – وعرضها على أنها لعبة»(٤٦) . إن السخرية مرتبطة بالتناقض الظاهرى . إنها «شكل من أشكال التناقض الظاهرى. والتناقض الظاهرى هو ما هو عليه ، وهو خير عظيم»(٤٧) . إن السخرية هى إدراكه لحقيقة أن العالم فى ماهيته متناقض ظاهريا ، وأن وجهة النظر الملتبسة هى وحدها التى تستطيع أن تلتقط كليته المتناقضة . إن السخرية عند شلجل هى الصراع بين المطلق والنسبى ، الوعى المتزامن للاستحالة وضرورة وجود قدر كامل من الواقع(٤٨) ، وعلى الكاتب أن يشعر بالالتباس إزاء عمله ، إنه يقف فوقه وبمعزل عنه ، ويستغله على نحو ملئ باللعب تقريبا .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٨٩ .

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٤ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ١٩٠

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

يقول شلجل : «لكى تكون قادرا على أن تصف شيئا على نحو حسن عليك أن تكف عن أن تكون شغوفاً به . وطالما أنّ الفنان يبدع وهوملهم يظل - على الأقل من أجل التوصل - فى إطار غير حر للعقل»(٤٩) . وهكذا يقتضى الفن «إطاراً حرّاً للعقل» ، إن قوة الفنان هى أن يرفع نفسه فوق «قمته»(٥٠) ، و«السخرية هى وعى جلى بالفوضى الكاملة اللامتناهية»(٥١) ، وعى كامل بالعالم الحالك الملغز ، لكنه أيضا وعى ذاتى رائع ؛ لأن السخرية هى محاكاة ساخرة ، إنّها «تهريج مفارق» يحاول «أن يرتفع فوق فن الإنسان وفضيلته وعبقريته»(٥٢) ، وهكذا ترتبط السخرية «بالشعر المفارق» ، ترتبط «بشعر الشعر» الذى يجده شلجل عند بندار ودانتى وجوته . إن السخرية عند شلجل هى الموضوعية ، التفوقية الكاملة ، الانسلاخ ، توظيف مادة الموضوع . وشلجل أثنى على رواية «فلهلم ميستر» لجوته ؛ وذلك بسبب السخرية التى صور بها مؤلفها بطله الذى يبدو أنه «يبتسم من ذرى روحه وهو يطل على رائعته»(٥٣). وهو يبحث عن مواقف مماثلة عند أريستوفانس وسرفانتس وشكسبير وسويفت وسترن وجان بول .

ولا يوجد دليل على أن شلجل وجد السخرية فى إشارة المؤلف الدائمة فى عمله والتدمير المتعمّد للوهم . ولا نجد إلاّ فى شذرة واحدة (رقم ٤٢ من

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١٨٧ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ١٩٥ .

(٥١) *المصدر السابق* ، ص ٢٩٦ .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .

(٥٣) *المصدر السابق* ، ص ١٧١ .

«اللوقيوم») لتصوير المهرج الإيطالى الذى يمكن تفسيره(٥٤) . غير أن شلجل يتحدث هناك عن الشعر بصفة عامة لا عن الدراما ، والإشارة للمهرج لاتعنى إلا أن المؤلف الساخر يتسم دائما إزاء وسيطه غير الكامل بمثل ما يضحك المهرج من دوره الكوميدى . ولا توجد أى تزكية لحيل الفن المغرقة فى القدم : التأليف المسرحى على خشبة المسرح ، والتمثيلية داخل التمثيلية ، والمؤلف يتبدّى فى روايته ؛ مما أصبح مفضلا بصفة خاصة عند تيك وبرنتانو ، وإ.ت.أ. هوفمان ، وهاينى ، وأصبح يعرف باسم «السخرية الرومانسية» . وفى ذلك الوقت الذى صاغ فيه شلجل أفكاره عن السخرية لم يعرف كوميديات تيك ، ولم يعتبرها على الإطلاق تحققًا لمُثُله . وكتّاب السخرية عنده هم : جوته وشكسبير وسرفانتس لا رفاقه الرومانسيون(٥٥) . زيادة على ذلك فإنّ نظرية شلجل تفضى إلى تفسير ذاتى ؛ ففى روايته «لوسندة» امتدّ بمُثُل مثل الذاتية المفرطة وهو يتلاعب بالوهم واللامسئولية الخلقية والفنية . ولايوجد تناقض بين هذين الموقفين . وفى التفكير الجدلى ينتقل طرف بسهولة إلى الطرف الآخر .

لقد أدخل فريدريك شلجل مصطلح السخرية فى المناقشة الأدبية الحديثة ، ومن قبل لم تكن هناك إلا إشارات عند هامان . واستخدام شلجل للمصطلح يختلف عن المعنى البلاغى الخالص السابق وعن مفهوم السخرية التراجيدية عند

(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .

(٥٥) تفسير السخرية عند شلجل ورد بشدة عند كاث فريدمان «السخرية الرومانسية» ، مجلة علم الجمال ، العدد ١٣ (١٩١٩) ص ٢٧٠ - ٢٨٢ ، وكارل انذر · «فيشته وفكره عن السخرية الرومانسية» ، المصدر السابق ، العدد ١٤ (١٩٢) ص ٢٧٩ - ٢٨٤ ، وألفردلكسى : «السخرية الرومانسية عند تيك» ، تشابل هيل ، ١٩٣٢ ، وأوسكار فالزل : «الرومانسيون» ، بون ، ١٩٣٤ ص ٧٣ - ٩٣ . وأنا مقتنع بدراسة رايموند امرهافر : «ذاتية وموضوعية السخرية الشعرية عند فريدريك شلجل» ، المجلة الألمانية ، العدد ٢٦ ، (١٩٥١) ص ١٧٣ - ١٩١ .

سوفـوكليس ، الذى طوّره فى أوائل القرن التـاسع عشر كـونوب ثير لوول . ومفـهوم شلجل قد أخـذ به سولجر ؛ حـيث اتخذ له مكانة محـورية للنظرية النقدية.

وكل الفن أصبح بالنسبة له سـخرية . وقد انتقد هيجل وكيركـجور مفهوم شلجل وخطأه تماما بسبب إيمان شلجل الكامل بفلسفة فـيشة عن الأنا ، باعتبار المفهوم انتهازية شديدة وحـمية فنية وأخلاقية(٥٦) . ولكن فى النصوص الفعلية لايوجد أى تبرير لمثل هذا الانتقاص . وعلى أى حال على الإنسان أن يدرك أن السخرية عند شلجل ليست إلا عنصرا واحـدا من الوعى الذاتى الحديث مقترنا بمتطلبات مختلفة جدا .

ومن بين هذه المتطلبـات ما يطالب به فريدريك شلجـل بأسطورة جديدة ، أسطورة فلسفية متطورة الوعى الذاتى وساخرة . وفي خطبته عن علم الأساطير وهى مـا تشكل أيضا جـزءا من «كتـابات عن الشعـر» (١٨٠٠) يطور شلجل الأطروحة - الشـائعة اليوم والتى لاتزال سائدة - القـائلة : إن الأدب الحديث ينقصه دعم الأسطورة التى هى التـربة الأم . إن الأساطير الكلاسيكية والمسـيحية قد اسـتخدمت طوال مسـار الأدب الحديث ، وإن الألمان الذين سبـقوا شلجل وخاصـة هردروكلوبشتك قد دعووا بـصوت عالٍ إلى إحيـاء الأسطورة الألمانية والعودة إلى مصادر الخيال الشعبى . لكن شلجل يقترح أسطورة جديدة ومختلفة تدفع إلى إيجـاد نسق جديـد من العلاقـات ، «تعبـيـر إلغازى عن الطبـيعـة

(٥٦) كونوب ثيرلوول : «عن السخرية عند سوفوكليس» ، أعيد طبعه فى «المتبقيات الأدبية واللاهوتية» (لندن ، ١٨٧٨) الجزء الثالث ، ص ١ - ٥٧ . وعن سولجر وهيجل انظر الملاحظة فى الهامش ص ٢٩٩ وص ٣٢٤ سورن كيركجور : «فحوى السخرية» (١٨٤١) ترجمتان ألمانيتان ، ميونخ ١٩٢٩ .

المحيطة»[٥٧] من الفلسفة الألمانية المثالية الجديدة (فيشة) والفيزياء الجديدة (الفلسفة الطبيعية عند شلنج) والطبيعة الحقة للأسطورة الجديدة تركت غامضة فى هذا البيان . ويقترح شلجل - كمصادر أخرى - وحدة الوجود عند الفيلسوف سبينوزا والأسطورة الشرقية وخاصة الهندية ، وهى إشارة تابعها فيما بعد على نحو نسقى فى دراساته الهندية . ولكن واضح أن شلجل لايعنى بالأسطورة مجرّد نظرة كونية جديدة أو مجرّد استغلال للمفاهيم الفلسفية ، إنّه يفكر فيها بالأحرى كنسق من التراسل والرموز . إن الأسطورة هى مقابل «فطنة الشعر الرومانسى» على نحو ما هو متمثل فى أعمال سرفانتس وشكسبير «الحافلة بتشوش مرتب ترتيبا كاملا ، والتقابل الساحر للأضداد ، والتبديل الإعجازى الخالد للحمية والسخرية» . والأسطورة هى شئ يسميه «علم أساطير غير مباشر»[٥٨] ، رؤية كونية جديدة تلغى مسار العقل المنطقى ، وتعود بنا إلى «فوضى الخيال الجميلة» ، السديم الأصلى للطبيعة الإنسانية ، والذى لا أعرف بعد رمزا أكثر منه جمالا إلا على أنه حشد حافل من الآلهة القدماء»[٥٩] . ومهما يكن غموض هذا التعبير فإنّ المعنى يصبح واضحا إذا رأينا الفقرة فى ضوء تصريحات أخرى عن السخرية والرومانسية . إن «المثالية» (بمعنى فلسفة فيشة) تعنى اللعب الحر ، أى الحياة كلعب والفن كله كرمز . وشلجل لم يكن قد استخدم بعد التفرقة بين المجاز والرمز والتى رسمها جوته وشلنج . وهو يستطيع أن يقول : «الجمال كله مجاز» ، و«لأنّه مما يمكن التعبير عنه فإنّ الإنسان لا يستطيع أن يعبّر

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .

(٥٨) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .

(٥٩) المصدرالسابق ، ص ٣٦٢ .

عمّا هو فى الذروة إلا على نحـو مجازى»[٦٠] لهذا فإن الفن أسطورة ورمز ، بل وحتى «سحر إلهى»[٦١].

وهناك مزيد من الضـوء يمكن إلقاؤه على تصور شلجل للشـعر من خلال شذرات عن الجمال نُشرت حديثا ، وفى هذه الشذرات يفرّق شلجل بين الكثرة والوحدة والكلية فى الجمال . وهذه الثلاثية مستمدة من قائمة الفيلسوف كانْت عن مقولة الكم[٦٢] ، والتى يفسّرها على أنها الامتلاء والثراء والحياة فى العمل الفنى ، التناغم والتنظيم والكمال أو الألوهية . والمعياران الأولان هما المتطلبان المعروفان للغاية والخاصان بالوحدة والتنوع ، النسْج المحلى والنظم الـعام ، أو مهـما يكن ما نسـميـه بهما اليـوم . والمقولة الثالثـة هى نفسـها الأسطورة أو اللامتناهى فى فقرات أخرى . وأحيـانا فإنّ مالدى شلجل فى عقله هو ببساطة الكيف الكونى للفن الذى كان شائعا عند شيلر وكانْت ، «اللامتناهى» هو الجليل أخلاقيا ، تأكيـد حرية الإنسان الخلقية ، مقاومته للمـعاناة فى التراجيديا[٦٣] . ولكن فى معظمه ، مع تأكيد وتكرار متزايدين ، يصبح الشعر جزءا من الإبداع الإلهى ، توازيا أصغر للعـمل الفنى الذى هو الطبيعة : «كل الألعـاب المقدسة للفن ليست إلا محاكيات بعيدة للعب اللامتناهى للعالم ، للإبداع الذاتى الخالد للعمل الفنى»[٦٤] – وهكذا تأتى فقرة قديمة وقد صيغت بمصطلح وحدة الوجود . لكن سـرعان ما نجـد عبـارات مثل : «الفن هو تجلٍّ مـرئى لمملكة الرب على

(٦٠) المصدر السابق ، ص ٣٦٤ .

(٦١) قراءات فلسفية ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٤ .

(٦٢) عن كانت . نقد العقل الخالص ، الطبعة الثانية ، ص ١٠٦ .

(٦٣) كتابات فلسفية جديدة ، ص ٣٧٦ .

(٦٤) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٤ .

الأرض»[٦٥] و«مـــا يمكن أن يكون جـــمــيـــلا هو وحـــده الذى له عـــلاقـــة باللامتـناهـى والإلهى»[٦٦] أو الشعر «ليس شـيئا آخر سوى تعبـير خالص عن الكلمة الخالدة الـباطنية لله»[٦٧] . والشعر يزداد توحّـدا مع الفلسفة والدين . والفلسفة والشعـر يجرى الإعلان عنهما باعتبارهـما شكلين مختلفين من الدين وتواجه وحدة الفلسفة والشعر على أنها هدف أقصى[٦٨] . وفى الحقيقة يجرى الإعلان عن الشعر أولا على أنه «فقط هو تعبيـر آخر عن النظرة المفارقة نفسها للأشياء ولا يختلف إلا في شكله» عن الفلسفة المثالية[٦٩] . وبعد التحول الذى طرأ على شلجل أصـبح الشـعر بالنـسبـة له لا يشكل مع التـاريخ والأسطورة واللغة والعلم والفن إلاّ شعاعا واحدا من أشعة النور الوحيد للمعرفة الأرقى ، وهى الكشف أو الوحى[٧٠] . وهكذا فَقَدَ الشعر المزيد من معناه الخاص وأصبح مـختلطا وممتـزجـا مع الدين والفلسـفة والكون كله . وحـتى قـبـل هــذا ، تحـدث بحثه «حديث عن الشعـر» (١٨٠٠) عن «الشعر الهلامى واللاشعورى الذى يتحـرك فى النباتات ، ويشعّ فى النور ويبتـسم ، فى الطفل ، ويتألّق فى زهرة الشبـاب ، ويسطع فى الصدر ، الحب لدى المرأة»[٧١] . ولكن يمكن حينذاك لأحد المحاورين أن يتساءل سـاخرا : «إذن كل شئ شعر ؟!»[٧٢] . ولكن فيما بعد ،

(٦٥) قراءات فلسفية ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٤ .

(٦٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٦ .

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٩٢ .

(٦٨) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٤ ، ص ٢٠٠ .

(٦٩) كرشنر : الأدب القومى ، ص ١٤٣، ص ٣٠٠ .

(٧٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٧ .

(٧١) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٣٣٩ .

(٧٢) المصدر السابق ، ص ٣٥٤ .

إذا سأل إنسان شلجل ما إذا كان كل شئ خيرا وجميلا هو الدين فإنه يكون قد تلقّى ردّاً إيجابيا محكما . وعلى الإنسان أن يدرك مدى تأثير هذا التعبير الكونى عن معنى الشعر (مع وجود تشابهات وتماثلات عند أفلاطون وشلى) خلال القرن التاسع عشر . لقد كان تطورا مُفْضيا - على نحو حتمى - إلى إقامة نظرية أصيلة عن الأدب .

وتأملات شلجل العديدة عن الأجناس الأدبية الجزئية برهنت على أنها أكثر فائدة من تعميماته الغامضة عن دلالة الشعر . ففى كتاباته المبكرة عن الأدب اليونانى هو مهتم أكثر بنظرية الأجناس الأدبية ؛ لأن تطور الأدب اليونانى قد زوّده بمسْح للأجناس الأدبية الرئيسية . وهو لم يتوصّل إلى مناقشة التراجيديا بالتفصيل ، بل ناقش ارتباطها بهوميروس وخصص مناقشات مستفيضة للملحمة. ولقد رفض بشدة تقدير أرسطو للملحمة والتراجيديا ، وتحدث - وهو يستخدم نظريات فولف عن التأليف التراجيدى للقصائد الهوميروسية - عن نظرية الملحمة التى يجد فيها كل عضو أكبر أو أصغر - مثل الكل - حياته ووحدته الداخلية[٧٣] . وهكذا نجد أن الملحمة لها نظمها المختلف عن نظم الدراما : فهى لا تبدأ فى «ميديا» ، بل تنتهى أيضا فيها . إنها دائما استمرار وبداية لشئ آخر فى الوقت نفسه[٧٤] . والأحداث في الملحمة ليست أحداثا حرّة أو قرارات ضرورية للقدر ، بل هى أحداث عارضة وبالصدفة ، فكل ما هو عجيب عَرَضى .[٧٥] والوشيجة القائمة وسط بعض المناقشات المعاصرة بين شيلر وجوته

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨٤ ، ص ٢١٥ فى الملاحظات فى الهامش ، ص ٢٢٩ فى الملاحظات فى الهامش .

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٨ .

واضحة ، غيــر أن التقابل الذى أقامه شلجل بين الملحمــة المجزّأة تماما والدراما الموحدة هو تقابل مبالغ فيه ومدرسى فى صرامته ، فهو يتصور الملحمة كسلسة من الأحداث التى تتم بالصدفة والتراجيديا قائمة على القدر والضرورة .

لقد نــاقش شلجل الرواية فيــما بعــد بأصالة أكــبر وبشكل مــوحٍ أشد فى ارتباطها الشــديد بنظرياته عن الرواية والأسطورة والسخرية وبممارسة مــعاصرة فعلــية . وإن دراستــه «رسالة عن الرواية» (وهــى أيضا جزء من «حــديث عن الشعر») تمثل برنامــجا وتاريخا ودفاعا ضــمنياً عن محاولته لكتــابة الرواية غير المحظوظة «لوسنده» (١٧٩٩) . وشلجل لا يطيق الفن الواقــعى رغم أنه مُفْعم للغاية بالحياة فى تنوّعها وامتــلائها . وهو يندّد بالرواية الواقعية عند الإنجليز بما فيهم فيلدنج(٧٦) ، وهو يعجب بسويفت وســترن وديدرو . ورواية «جاك رجل القدر» التى تتفوّق على سترن خالية من الخليط العاطفى الانفعالى . وجان بول يتفوّق أيضا على سترن ؛ لأن «خياله أكــثر مرضا ، ومن ثمّ فهو أكثر غرابة ، ومن ثمّ فهو أكبر شطحا خياليا»(٧٧) . لكن كل هذه الروايات الحديثة لا تبدو له إلا على أنهــا تمهــيد لفــهم «الفطنة الإلهــيــة» ، وفهم الخــيــال عند أريوستــو وسرفانتس وشكسبير. وهكذا لا تدخل الرواية فى فئة تجمعها مع الملحمة على الإطلاق ، لأن الملحمة (وهو لايزال يفكر فحسب فى هوميروس) غير شخصية وموضوعية وبطولية ، على حين أن الرواية - فى رأيه - تعبّر عن حالة ذاتية ، وتسمح بالغوّص فى فكاهة الكاتب التى لا مــوضع لها فى الملحمة . وشلجل يفهم من الرواية الفن «الســاخر والشاطح فى الخيال الرومــانسى» عند سرفانتس وســترن وديدرو وجــان بول وروايته هو (لوســنده) . وهو يعتــرف بأنّ الرواية

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٨

(٧٧) المصدر السابق ، ص ٣٦٩ .

الواقعية تقول لنا (على نحو ما تحكى رواية «سيسيليا» لفانى برنى) كيف ضاق الناس فى لندن ذرعا واستياءً أو (كما فعل فيللنج) كيف أن بلداً تصاحبه اللعنات ، لكنه يحب فى الروايات «الزخرفة الشبيهة بالزخرفة العربية» (وهو مصطلح مستمد من جوته)، والتلاعب بالخيال والسخرية وما هو ذاتى . وهكذا يرى أن «اعترافات» جان جاك روسو رواية أفضل من «هلواز الجديدة» لنفس الكاتب(٧٨) . وروايته هو (لوسنده) تتألف من مثل هذه الزخارف أو ما يسميه ذلك القرن «الإنشادات» بالنسبة للاعترافات الشخصية المثيرة الشديدة ، ورواية «هنريخ فون أو فترنجن» تربط بين الرواية والأسطورة . وفى دراسته «رسالة عن الرواية» يقول إن رواية «فلهلم ميستر» لجوته قد فقدت مكانتها المحورية السابقة ، ولا يجرى الثناء عليها إلا لمحاولة إيجاد المثال المستحيل الخاص بتوحيد الكلاسيكى مع الرومانسى (٧٩) ، وتترابط الرومانسية والسخرية والأسطورة جميعا فى هذا النوع الشامل الكلّى ، ألا وهو «الرواية» التى تتضمّن القصّ والأغنية والأشكال الأخرى ، والهرميّة القديمة للأجناس قد جرت الإطاحة بها . وقد أُنزلت الدراما والملحمة من على العرش وجرى تنصيب الرواية ، لكنها رواية خاصة جدا ؛ فأساطير توماس مان الساخرة أو چويس أو كافكا هى أقرب إلى تحقيق نبوءته عن الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر . بل لقد رأى شلجل نتائج كتابة الروايات «انطلاقا من علم النفس» ، «وما يبدو مفرطا فى عدم الترابط والتفكك هو أن ننتقل حتى من أبطأ تحليل وأكثره تفصيلا للشهوات غير الطبيعية ، والعذابات الأكثر شناعة ، والمجاعة المؤدية إلى التمرد ، والعقم المقزز الحسى والروحى» (٨٠) .

(٧٨) المصدر السابق ، ص ٣٧٤ - ٣٧٥ .

(٧٩) المصدر السابق ، ص ٣٨١ .

(٨٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٣ .

لكـنه لا يكاد يصادق على اقتراحه الـساحر ؛ حيث إنه لم يكن المزيد من ذوقه أكثر من تأمّل الفن «الشبيه بالحياة» .

وفى كتاباته المبكرة عن الشعر اليونانى تعد التراجيديا ذروة الأدب اليونانى، بل ذروة كل الآداب . وسوفوكلـيس بصفة خاصة قـد وحّده بالكامل مع أعلى جمال ، إنه تناغم الكل حتى أنه لم يكن هناك مزيد من الثناء[٨١] . وقد جرى تفسير التراجيديا اليونانية على أنها نزاع ضرورى بين البشر والقدر ، لكن ذلك النزاع ينحل فى التناغم ، والبشر ينتصرون حتى لو انهـزموا ماديا وجسمانيا . ورغم أن هرقل فى مسرحية «بنات تراخيس» يعانى؛ فإنه «يحلق صُعُدًا فى النهاية حرا»[٨٢] . وشكسبير من جهة أخرى - وهو مثال التراجيديا «المهم» أو «الفلسفى» - يُمَرْكِز فنّه حول الشـخصية لا القـدر . والانطباع الكلى لمسرحـية (هاملت) هو ذروة اليأس . والنتـيجة النهائـية لها هى «التنافر الشـديد الذى يقسم البشـر والقدر للأبد»[٨٣] . وخلال السنوات الوسطى المثمرة تراجع اهتـمام شلجل بالتراجيديا لصالح الرواية . وقـد عاود اهتمـامه بها فى «تاريخ الأدب القـديم والحديث» (١٨١٢) . ونحن نجد فى سياق مناقشـة كالدرون نظرية أنماط ثلاثية جديدة أو نظرية مراحل ثلاثية جديدة للتراجيديا . والفن التصويرى الخالص لنسْخ الواقع هو أحط مرحلة . والمرحلة الثانية هى تصوير الكل ؛ «حيث العالم والحياة فى تنوعهـما الكامل وتناقضـاتهما وتعـقيداتهمـا الفريدة ، وحيث يجـرى تصوير الإنسان ووجـوده ، هذا اللغز الضـمنى على أنه لغـز» . وشكسبيـر هو أعظم أستـاذ لهذه المرحلة . ولكن وراءها تظهـر مرحلة ثالثة فـيها لا يعـرض كاتب

(٨١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٧ .

(٨٢) المصدر السابق ، ص١٤٢ .

(٨٣) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

الدراما لغز الوجود فحسب ، بل يحل اللـغز أيضا ، ويظهر كيف أن «الأبدى يظهر من خلال الكارثة الأرضية»[٨٤] . وهذه التفرقة الثلاثيـة يشرحها تصنيف لاحق ومختلف للأنواع الثلاثة للكوارث فى التراجيـديا يمكن مقارنتها بالثلاثة مراحل فى «الكوميديا الإلهـية» لدانتى ، وهى : الجحيم ، المطهـر ، الفردوس . وقد يفنى البطل تماما مثل ماكبث أو فالنشتين أو فاوست (فى الأسطورة الألمانية ؛ لأن شلجل لم يكن قد عرف بعـد النهاية السعيدة عند جـوته) . والنوع الثانى للحل هو التصـالح فى نهاية «الثلاثـية» لأسخيلـوس أو فى «أوديب فى كولونوس» ، والمرحلة الثالثة وأعلاها هى التـحول الروحى للبطل . وفى هذا يضرب شلجل المثل بالنهايات المسـيحية فى تمثيليـات كالدرون ، كما أنّها تعـد تبريرا للمكانة الممتازة التى ينسبها الآن لكالدرون .

وواضح - بصفة عامة - أن شـلجل يتمسّك بمذهب تمايز الأجناس الأدبية ، بل يتمسّك حتى بنقائها ، وفى كتاباته المبكرة يندد بشدّة بخلط الأجناس الأدبية على أساس أنه مرض حديث[٨٥] ، بل إنه - فيما بعد - أثنى على لسّنج ؛ لأنه أظهر أن كل عمل «يجب أن يكون ممتازا فحسب فى جنسـه ونوعه وإلاّ أصبح شيئا ثانويا بصفة عامة»[٨٦] . وهو يندد بالتصنيفات المتـخدلقة ، لكن واضح أنه يتفق مع المحاورين - فى كتابه «حديث عن الشعـر» - الذين يقولون إن «تخيل الشاعر يجب ألا يصّب نفسه فى شعر سديمى بـصفة عامة ، بل إن كل عمل يجب أن يكون له طابع مميز كامل وفق الشكل والجنس» . وإنّ نظرية الأجناس يجب أن تكون نظرية خاصة عن الشعر . وهذه النظرية قد تعـدّلت نوعا ما فى الطبعة المنقحة

(٨٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٨٥ .

(٨٥) مينور ، المجلد الأول ، ص ٨٩ ، ص ١٠٢ .

(٨٦) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٢٤

اللاحقـة عندما يعـترف مـحاور آخر بأن «الشكـل الجوهرى للشعـر يكمن فى أجناسه المتـميزة ونظرياتهـا» ، ولكن ليس «فى ماهيـة الشعرنفـسه ، التى هى وحـدها تخـيّل ابتـكارى وإبداعى خـالد»[٨٧] . وعندمـا زكى شـلجل الرواية الرومانسية صاغ بالأحرى مبادئ جنس شامل جديد بدلاً من أن يدعو إلى خلط الأجناس القديمة . زيادة على ذلك فإنّ شلجل وهو يناقش الـلاكوؤون للسنج لا يحبّذ وحـدة فـعليـة للـفنون . إنه - بشكل حسـاس - ينقـد لـسنج لأنه تجـاهل الاختلافـات بين النحت وفن التصوير ، وقـال إن كل فن يجب أن يحاول أن يقهر محدوديات مادية . ولما كان النحت يستخدم مادة ثقيلة جامدة مثل الحجر فإنه يجب أن يحاول أن يحيا ويقوم بعملية إحـياء . ولما كانت الموسيقى متدفّقة وسيّالة فإنها يجب أن تحاول أن تعبر عن الدائم «لبناء معبد شامخ من العلاقات الأبدية للتناغم» وترك «الإحكام الكلى يصرخ فى نفس المسـتمع» . إن الشاعر يستخدم أيضا الصوت الذى يحدث بتـتابع فى الزمن ، لكن فى نهاية القصيدة «فإن الكل يجب أن يقوم بوضوح أشبه بلوحة فى استعراض أمام عيون المستمع أو حتى القارئ» . إن الشعـر هو الفن الكلى ، ومن ثم يمكن أن توجد قصائد وقد كُتـبت كلها بروح فن التصـوير وأخرى موسيـقية أو حتى الاثنين مـعا . وهناك عدة أعمال لسرفانتس وتيك وبعض قصائد القدامى وجوته تطرح كأمثلة للقصائد التـى تستمد شيـئا من فن النحت» والشعر الوصفـى فى القرن الثامن عشر يجـرى التنديد به - على أى حال - لا لأنه حاول أن يحـقق تأثيرات فن التصوير فى الشعر ، بل لأنه شعر ذرى لايهتم إلا بالجزئيات : «هذا هو موت كل شـعور بالـفن الذى يقوم قـبل كل شئ وأسـاسـا على رؤية الكلى»[٨٨] .

(٨٧) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٥ .

والطريق مفتوح هنا للقصائد المصورة عند الرومانسيين والأغنيات الموسيقية فى الكلمات والشعر المنحوت عند كيتس ولاندو وجوتييه . ولكنه لا يدعو إلى وحدة الفنون واستيعاب للفن الواحد من جانب فن آخر ، ويظل الشعر محتفظا بمكانته المحورية على أنه أشد الفنون شمولية .

لقد اعتقد شلجل أن الفعل الإبداعى هو مركّب من الشعور واللاشعور ، مركّب من (الغريزة) و(القصْد) . وعلى أى حال فإنه فى «أحاديث فى الشعر» توجد فقرات تتأمل فى إمكانية وجود مدارس للشعر . وحتى يجرى التعبير عن أمله فى أن الشعر الذى كان «قصة للأبطال ، ثم لعبة للفرسان ، وأخيرا حرفة لدى المواطنين أن يصبح علما شاملا للمدارس الحقيقية والفن الأمين للشعراء المبتكرين»[٨٩] . ورغم أن هذا قد يبدو أشبه بتزكية للنزعة الأكاديمية الشديدة وللفن كحرفة (وقد جرى تفسيره على هذا النحو)[٩٠] فإنه لا يمكن أخذه على نحو حرْفى ، وذلك فى ضوء كل كتابات شلجل الأخرى . إن مفهوم الشعر عنده مرتبط ارتباطا شديدا بمفهوم الشعر عند شلنج ونوفالس اللذين يستخدمان بالفعل مصطلح «اللاشعور» ، وإن فكرة (المدرسة) هى مجرد صياغة متناقضة ظاهريا لرغبة شلجل فى الفن الجمعى ، الفن الاجتماعى للمستقبل ، للمثال الرومانسى الكلى ، «للتفلسف السيمفونى» ، وإن مدرسته هى «تجمّع» ، «منتدى» وليس «مذهبا فى الإنشاد» بأسلوب «الشعر الإنشادى» وكذلك فى تلميحاته عن دور الفنان فى المجتمع واضح أنه متناقض . إنه يمكن أن يسميه «أنانيا منعزلا» ، ويقترح أنّه حتى فى العادات الخارجية فإنّ طريقة حياة الفنانين

(٨٨) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٣٣٦ - ٣٤٠ .

(٨٩) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢ ، ص ١٨٥ ، ص ٣٥٣ .

(٩٠) عن فريدريك جوندورف : الرومانسى (برلين ، ١٩٣٠) ، ص ٥٥ .

يجب أن تكون متميزة على نحو شامل عن الآخرين . إنهم يشكلون طبقة كهنوتية ، طبقة عليا منزلقة نبيلة لا بالمولد بل بالتخصص الذاتى الحر»[٩١] ، وهذا الموقف يلائم نمط حياته وكبريائه وكراهيته للإنسان المتوسط الألمانى ، والممثلين الثقافيين لعصر التنوير فى برلين ، ورغبته الحاضرة أبدا فى «إثارة إعجاب البورجوازى» ، وهذا شئ بارز فى تناقضاته الظاهرية والصيغ الفطنة . لكن شلجل عارض الفنان المعزول الفرد الخالص ، وهو ما يسميه «الانعزال فى الحجرات»[٩٢] فى الأدب الألمانى القديم . وفى فترة وصول نزعته الليبرالية للذروة فى دفاع جورج فورتر الشائر الألمانى ، وقد امتدحه شلجل باعتباره كاتبا «اجتماعيا» عاش وفق مثاله عن الإنسان الكلى[٩٣] . وهو فى وصفه لمكانة لسّنج فى الأدب الألمانى وضع يده على الوحدة ، أحاديته المفردة فى الصراع أكثر مما وضع يده على أى شئ آخر[٩٤] . والتصور الكلى عند شلجل للنقد الإشكالى و«الموسوعية» يفترضان فريق عمل ونوعا ما من الترابط ، يفترضان جماعة من الأصدقاء أو على الأقل فئة من الكتبة ، صفوة . وعندما كان فيضان الحماس للشعر الشعبى فى ذروته فى ألمانيا لم يشارك فيه شلجل وإن كان قد أعجب بالشعر الأسطورى القديم . بل لقد كتب عرضا ساخرا لمجموعة من الأغنيات الشعبية الألمانية ، وتهكم من عرض تحليلى لـ«معجزات الصبية» لجوته[٩٥] ، ولم ير فى كتابه «تاريخ الأدب القديم والحديث» الشعر

(٩١) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٣ .

(٩٢) المصدر السابق ، ص ١٢٢ .

(٩٣ المصدر السابق ، ١٣٩ .

(٩٤) عقلية لسّنج ، المجلد الأول ، ص ١٤٩ - ١٥١ .

(٩٥) كورشنر : الأدب القومى ، ص ١٤٣ ، ٣٦١ - ٣٦٩ وإدانته لهذا العمل لجوته ورد فى رسالة إلى أخيه فى ١١ نوفمبر ١٨٠٥ (المجلد الأول ، ص ٢٤٦) .

الشعبى قيّمًا إلا كشئ متبقٍ من الشعر البطولى القديم . بل لقد اعتبره برهانا على تحليل الشعر القومى الحقيقى[٩٦] : «إنه ليس دائما الظرف الملائم الحق من أن الشعر الذى يجب أن يلهم يبقى حيا ويطور على نحو أبعد روح أمة بكاملها ، وهو يترك هذا للشعب وحده»[٩٧] . والتركيز الآن على الشعر باعتباره تعبيرا عن أمة وعن طابعها الفريد : الأدب القومى يجب أن يقوم على أساطيره وتاريخه وخرافاته ، ويجب أن يستجيب للأمة بكاملها . ولكن عندما امتدح الأدب الإسبانى على أنه أشد «الآداب قومية» انسحب وأعلن أنه أبعد ما يكون عن «اعتبار وجهة النظر القومية هى وجهة النظر الوحيدة التى بها يمكن الحكم على قيمة الأدب فى التاريخ العالمى»[٩٨] . إن القيمة العليا الآن هى الدين ، هى الوحى .

ولم يشارك شلجل إطلاقا فى نبوءة من جاؤوا بعده عن موت الشعر ، وذلك لسبب واحد هو أنه لم يتصور الشعر إطلاقا على أنه مهارة معزولة . لقد آمن مع هردر بأنّ الشعر هو اللغة الأم للجنس البشرى ، وأنه وظيفة طبيعية للإنسان. ولقد رفض الرأى القائل إن الشعر ليس «لغة طفل رمزية للبشرية فى شبابها»[٩٩] . إن الشعر نشاط للعقل الإنسانى الذى لا يمكن أن يختفى ، بل بالأحرى يجب استكماله فى المستقبل ، وليس مستكملا فى الماضى . وهو يشعر بأن الإنسان يكسب ولا يخسر فى قوة وحساسية شعوره ، فى القوة الحيوية الجمالية الحقيقية[١٠٠] .

(٩٦) الأعمال الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٥٤ .

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٣٩ .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦٥ .

(٩٩) مينور ، المجلد الأول ، ص ١١٨ .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ١٢٠ .

وهو لا يطبق عبادة العصر الذهبى للشعر ، والعصور الذهبية للشعر الفرنسى والإنجليزى هى *بالنسبة له ليست ذهبية أو شاعرية على الإطلاق*[١٠١] وعلى الأقل فإنه يرفض - بالنسبة للعصور الحديثة - فكرة الدائرة ، فكرة النمو والتدهور ، ويلتقط مثال كالدرون على أنه هو إعادة ميلاد فجائية فى عصر فيه تفسّخ شامل مطبق ورأى فيه طائر العنقاء ينهض من رماده [١٠٢] . لقد آمن حتى فى سنواته الكاثوليكية بإضفاء الطابع الكمالى والاستكمالى ، وآمن *بالنظم المفتوحة للأدب الحديث ، وآمن بدوره الحضارى العظيم . إنه لم يستطع* أن يكون قائد جماعة ، المبشر (بالثورة الجمالية) فى ألمانيا . وفوق كل شئ فإن *الشعر الرومانسى ، الشعر الحديث ، كان بالنسبة له «الشعر الكلى التقدمى»*[١٠٣] .

هذا ولن نلقى إلا نظرة سريعة موجزة على إنجازات فريدريك شلجل كمؤرخ وباحث وناقد تطبيقى . لقد كان التاريخ الأدبى هو طموحه المبكر وتحقق بتاريخه المتناثر عن الشعر اليونانى . وهناك تخطيط موجز هو «حِقَب الشعر» له مكانة محورية فى «كتابات عن الشعر» . وفيما بعد - إبّان حياته - اعتبرت محاضراته «تاريخ الأدب القديم والحديث» (أُلْقيت عام ١٨١٢ ونشرت عام ١٨١٥) ذروة رسالته الأدبية . ويرى الشاعر هاينى - فى استعراضه التحليلى الرائع للأخوين شلجل - أن «فريدريك شلجل إنّما قام هناك بعملية مسح للأدب كله من وجهة نظر متقدمة ، لكن هذه النظرة المتطورة هى دائما برج جرس كنيسة كاثوليكية» [١٠٤] لكن

(١٠١) المصدر السابق

(١٠٢) *الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى* ، ص ٨٤

(١٠٣) مينور ، *المجلد الأول* ، ص ١٢١ ، *المجلد الثانى* ، ص ٢٢٠ .

(١٠٤) «المدرسة الرومانسية» الفصل المخصص عن فريدريك شلجل .

هذه تُعد مبالغة ضخمة . ويجب أن نعترف بأن كتابه الذى يحتوى على هذه المحاضرات ملئ بخيبة الأمل من عدة وجوه بالنسبة للنقد الأدبى . وهو بالأحرى يحاول طرْح مسح عام للتاريخ العقلى والدينى والفلسفى والأدبى للبشرية على نطاق صغير بالنسبة للمدى الهائل لطموحه . إن الكتاب يشمل فلسفة للتاريخ تنبّأت بالانتصار المظفر للكاثوليكية الرومانسية على قوى التنوير وكل الأشكال الأخرى للنزعة الدنيوية . والتاريخ الأدبى والنقد حاشدان بالعظات الحافلة *بالتأملات الفلسفية والدينية ، وتأملات فى تاريخ الأدب مما عفّى عليه الزمن الآن* . ولكن رغم هذه التخطيطات الممتدة التى لا علاقة لها بالموضوع الأصلى فإنّ الكتاب يحتوى على الكثير من النقد الأدبى والتاريخ بالمعنى الدقيق ، ومعظمه - وهو قائم فى جانب كبير منه على تخطيطاته وتأملاته الأسبق - يمثل معظم رأيه النّقى والهام عن عديد من المؤلفين والكثير من المشكلات .

لقد ناقشنا بما فيه الكفاية آراء شلجل الأولى عن تاريخ الشعر اليونانى ودائرة ارتفاعه وسقوطه وشرحه لتلاحق الأجناس الأدبية ونظرية الملحمة والتراجيديا كما استخلصها من هوميروس وسوفوكليس. ورغم تمجيده للجمال الكلاسيكى اليونانى ، بل إن تصوره السابق لليونان فيه بعض الملامح الأصلية التى طوّرها فيما بعد باكتمال كبير . وواضح أنه كان واحدا من أوائل من استشعر الخلفية المطلقة أو العالم السفلى المظلم للحياة اليونانية ، وهو العنصر الذى أشاد به نيتشه بعد ذلك بسبعين عاما على أنه العنصر «الديونيسى» . لقد أكّد شلجل أننا يجب ألا ننظر إلى «العربدات والأسراريات المسرحية اليونانية على أنها بقع مُلَطّخة غريبة واستثناءات عارضة ، بل يجب اعتبارها جزءاً جوهريا فى الثقافة القديمة ، وأنها خطوة ضرورية فى التطور التدريجى للروح اليونانية»(١٠٥) وبالنسبة لتقدير العنصر

(١٠٥) مينور ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .

الأورفى فى الشعر اليونانى وللمسرحيات الأسرارية يأتى تمجيد شلجل لأرسطوفانيس ، والذى كان ساعتها شيئا جديدا نسبيا. وهناك بحث قديم مخصص «للقيمة الجمالية للكوميديا»(١٠٦) . يُنظر إليها فى فرحها وحريتها السامية وذاتيتها الخاصة التى بلا حدود . ويجرى التجاهل التام للغرض الاجتماعى والتفاصيل الواقعية للكوميديا القديمة . ويبدو أريستوفانيس ، وقد سبق السخرية الرومانسية . وحتى فى سوفوكليس يجد شلجل أنه قد صهر «العربدة الإلهية عند ديونيسيوس والجدادة العميقة فى أثينا والوقار الهادئ لأبوللو»(١٠٧) . ولكن مع تحول شلجل إلى ما هو رومانسى ومسيحى أصبحت بصيرته حادة بالنسبة للعناصر غير الكلاسيكية عند اليونانيين . لقد رأى اليونانيين . القدماء الآن أقل تفرّداً أو أصالة فى سياق الشرق القديم . وركز فى أسخيلوس على «الصراع بين الفوضى القديمة وفكرة القانون والنظام المتناغم»(١٠٨) وندّدد بالنزعة الطبيعية والمادية اليونانية بقدرة أكبر ، ورأى هذا سائدا فى كل موضع الآن. وفى هذا يسير عبر تطور الدراسات الكلاسيكية الألمانية لعصره : وهو يشارك - وإن كان بشكل متواضع - فى الهجوم على تمجيد اليونانيين من جانب المتحمسين من معاصريه للعصور الوسطى ، ومن جانب أولئك الذين رأووا تطور الحضارة اليونانية من وجهة النظر المسيحية . ولقد تعاطف مع الاهتمام الجديد بالأسطورة اليونانية وتفسيرها الرمزى الذى أدرجه كرويتسر(١٠٩) ، كما تطلع أيضا لإرهاصات الروح المسيحية بين اليونانيين،

(١٠٦) ١٧٩٤ مينور ، المجلد الأول ، ص ١١ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(١٠٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٢ .

(١٠٩) جورج فريدريك كرويتسر (١٧٧١ - ١٨٥٨) : عالم كلاسيكى ألمانى متخصص فى فقه اللغة . أستاذ بجامعة ماربورج (١٨٠٢) وهيدلبرج (١٨٠٤ - ١٨٤٥) وقد اهتم بدراسة الرمزية والأسطورة فى الشعر اليونانى . (المترجم)

ووجد هذا فى سوفوكليس الذى كان لديه «حدس بما هو إلهى» (١١٠) ، والذى تنتهى تراجيدياته بتصالح ونأمة من تغير .

ومع تحوّل شلجل إلى ما هو رومانسى فإنّ اهتمامه الملموس بالعصور الوسطى تزايد بشكل كبير . وهنا نجد أن الحث على هذا جاء من أخيه ، وكان هذا بشكل حاسم على الأرجح . لقد خصص بعض أبحاثه فى مكتبات باريس لمخطوطات الشعر الإقليمى والمحلّى والريفى ، تمهيدا لإصدار طبعة لم تتحقق إطلاقا . وقد اطّلع بشكل كبير على الأعمال الثانوية النادرة لبوكاشيو . والبحث الذى خصصه لتشخيص بوكاشيو (١٨٠١)(١١١) له قيمة ريادية وأهمية نقدية ، فقد اقترح شلجل فيه طرح جماليات للأقصوصة ، وقد رأى فيها عرْضا لحالة ذاتية ووجهة نظر ذاتية بشكل غير مباشر ورمزى (١١٢) . وينتمى شلجل أيضا إلى المعجبين الألمان الأوائل بدانتى (وهو يتّبع فى هذا أخاه) ورأى فيه دليلا على الطابع الاصطناعى للشعر الحديث فى أوائله»(١١٣) ؛ حيث إن قصيدة دانتى تحتال فى نظمها وفق المفاهيم المدرسية ، ومن ثّم تتعارض مع عمل هوميروس المتنامى الطبيعى . ودون أن يدرى ، عارض فيكو الذى رأى أن دانتى هو هوميروس الإيطالى ممثل العصر البطولى . وفى كتابه «التاريخ» يقرر أنه عند دانتى فإن الشعر والمسيحية ليسا فى تناغم تام ، وأن «الكوميديا الإلهية» هى - على الأقل فى بعض المواضع - ليست إلاّ قصيدة تعليمية لا هوتية.(١١٤)

(١١٠) المصدر السابق ، ص ٣٤ .

(١١١) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٦ وما بعدها .

(١١٢) المصدر السابق ، ص ٤١١ .

(١١٣) المصدر السابق ،المجلد الأول ، ص ٩٨ .

(١١٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٧ .

إنّ إحياء الدراسـات الأوروبية الشماليـة والجرمانية القـديمة فى ألمانيا والتى شغل فيها أخوه وصديقه تيْك دورا بارزاً حوّلت أنظار شلجل أيضا إلى العصور الوسطى فى شمال أوروبا . ولقد كتب باستـفاضة عن أوسيان (وقد أعرب عن شكوك عميـقة عن أصالة كتاباته وتأمّل فى مـصيرها) وعن «إدا»[١١٥] ، وبمزيد من التخطيط عن «نيبلنجنليد»[١١٦] ، وعن فولفرام فون أشينبراك[١١٧] ، وحاول أن يميز بينهـا وبين الشعـر الغنائى الفرنسى اللطيف فى إقليـم بروفنسال[١١٨] . وفيمـا بعد ازداد تركيزه على قـيمة الشعـر الحديث للتاريخ القـومى والخرافات والذكريات ، وهذه الذكريات كانت بالنسبة للأمم الأوروبية الشمالية حافلة أكثر بطابع العصور الوسطى .

كمـا تجادل أيضا ضـد مصطلح «العـصور الوسطى»[١١٩] . وأبدى تقديرا رائعا للحـضارة الوسيطة ، وأكـد على بقاء القـديم ومقاومـته للزمن وبدايات عصـر النهضة فى فتـرة مبكرة فى عهـد شارلمان ومغـامرات الفروسيـة والغزل وجماليات العمارة القـوطية وما إلى ذلك . ولكن لا يستطيع الإنسان أن يقول إن هذه النزعة المحبة للعصور الوسطى متطرفة أو استثنائية بمثل ما حدث لدى الكثيرين

(١١٥) اسم فى أيسلنده يطلق عن كتابين متميزين هما : (أ) النثرى أو «إدا الأصغر» وهو ملخص لأساطير منطقة الأوندين يعقبه بحثان عن التأليف الشعرى وهو ينسب لسنورى سترلاسون (حوالى ١٢٣٠) ، (ب) الشعرى أو «إدا الأكبر» مجموعة قصائد (حوالى ١٢٠٠) عن الكون والأساطير والتراث فى اسكند ينافيا . (المترجم)

(١١٦) ملحمة ألمانية فى القرن الثالث عشر . (المترجم)

(١١٧) فولفرام فون اشينبراك (حوالى ١١٧٠ – حوالى ١٢٢٠) . شاعر ومنشد ألمانى ، وهو مؤلف ثمانى قصائد لها طابع ملحمى بجانب ملحمة (برزفال) ، وعلى أساسها ألّف فاجنر موسيقاه الشهيرة (برسيفال) . (المترجم) ، المصدر السابق، المجلد الثامن ، ص ٦٥ (المؤلف) .

(١١٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٢ .

(١١٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٦٥ .

من معاصريه . وعلى الإنسان أن يحدّد الانطباع بأن معرفته بالأدب الفعلى كان محدودا ، ولأنه لم يبالغ فى قيمته الفنية . ومن الغريب أنه اعتبر شوسر أدنى من هانز ساكس[١٢٠] . وأظهر معرفة محدودة واهنة بالأدب الفرنسى القديم رغم أنه شجع ورعى طبعة زوجته للرواية الفرنسية القديمة «مرلْين» . وعصر النهضة (الذى لم يكن قد تسمى بهذا الاسم بعْد آنذاك) كان يشغل تفكيره تماما . فهو بالنسبة له العصر الرومانسى الحقيقى الوحيد . وإعجابه بشكسبير وسرفانتس وكاموش بلا حدود . والأدب الفرنسى فى عصر النهضة يكاد يكون قد تجاهله بالكلية (فيما عدا ملاحظات هزيلة عن مونتينى ورابيليه) والأدب الإيطالى أدرجه فى مرتبة دنيا بشكل غريب . وشلجل عدَّ تاسو أديبا انفعاليا عاطفيا ذاتيا غير ناجح فى الملحمة البطولية ، وهو بالتأكيد يفضل كاموش على أريوستو. ورغم أنه تناول ميكيافيلى باحترام فقد أفرده على أنه غير مسيحى غريب وشاذ . ومما يدعو للدهشة ، بل يُعَدُّ غريباً ، هو ثناؤه على الدراما الرعوية عند جوارينى[١٢١] ، على أن مسرحية «الراعى الأمين» عمل «مشبع بروح القديم والعظيم والنبيل حتى فى شكله مثل دراما اليونانيين»[١٢٢] . ولقد جذب شكسبير أنظار شلجل من فترة مبكرة وخاصة مسرحية (هاملت) ، والتى رآها فى ذلك الوقت على أنها تراجيديا فلسفية (وهو تناقض حسب نظريته) ، إنها تراجيديا عن الناس والتنافر بين قوى الفكر وقوى الفعل[١٢٣] ، وواضح أن

(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٨١ .

(١٢١) جيوفانى باتيستا جوارينى (١٥٣٨ – ١٦١٢) : شاعر إيطالى خلف تاسو كشاعر للبلاط من ١٥٧٩ إلى ١٥٨٢ ، وقد اهتم بالدراما الرعوية (المترجم) .

(١٢٢) المصدر السابق ، ص ٧١ – ٧٢ .

(١٢٣) مينور ، المجلد الأول ، ص ١٠٦ – ١٠٧ .

هاملت عند شلجل هو تطوير لأمير جوته فى اتجاه الأمير الفلسفى عند كولردج . ولقد كان فريدريك شلجل - مع أخيه - واحدا من أوائل النقاد الذين ركّزوا على أن شكسبير هو «فنان من أكثر الفنانين أصحاب الأغراض»(١٢٤)(١٧٩٧) لكن مناقشاته العينية لشكسبير يبدو أنها منقسمة تماما فى الغرض والتصور . لقد أظهر حينذاك الاهتمام الألمانى السائد بمسرحيات شكسبير التاريخية على أنها أسطورة قومية ، وأنها تستطيع أن تعبّر عن الرأى المحال من أن مسرحية «هنرى الخامس» هى «ذروة قوة شكسبير» (١٢٥). كما أنه يشارك تيك وأخاه فى الولع غير النقدى بالانتحال . ومسرحية «لوكريم»(١٢٦) تعد بصفة خاصة فى نظره هامة لفهم شكسبير . وواضح أن هذا فى مقابل السونيتات والقصائد التى هى دليل عند شلجل على عذوبة شخصية شكسبير ، ومن ثَمّ - بالمقابل - دليل على «ابتعاد شكسبير الهائل عن المسرح»(١٢٧) . ومن الغريب أن شلجل - مع كل اهتمامه بشكسبير الرائع الخيالى والغنائى ، أى شكسبير الإيطالى إن جاز لنا القول - لا يزال يخلص إلى أن شكسبير هو أساسا «شاعر أوربى شمالى قديم ، وليس شاعرا مسيحيا»(١٢٨) ، بل إنه يستطيع أن يتحدث عن مشاعره ، على أنه «بصفة عامة أوربى شمالى وألمانى حقيقى»(١٢٩) والألمانى هنا يعنى بطبيعة الحال ألمانى على نحو ما كانت تُستخدم

(١٢٤) المصدر السابق ، المجلد ، ص ٣١٥ ، ص ٣٩٩ .

(١٢٥) المصدر السابق ، ٣٥٢ .

(١٢٦) تراجيديا انتحار لوكريم : تمثيلية أُلّفت عام (١٥٩٥) وردت فى الملف الثالث لشكسبير والمؤلف مجهول ، والرأى المعاصر يميل إلى نسبتها إلى جورج بيل (١٥٥٨-١٥٩٧) : وهو كاتب مسرحى ، وله غنائيات شائعة فى الدوائر الأدبية. (المترجم)

(١٢٧) المؤلفات ، المجلد الثامن ، ص ٨٨ .

(١٢٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩٣ .

(١٢٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٨٩ .

فى تلك الحقبة ، غير أن شلجل يستطيع أن يذهب إلى أن النقاد الألمان هم وحدهم الذين فهموا شكسبير ، وأنه شاعرهم هُمْ بصفة خاصة . لقد انغمر شلجل فى الموجة العامة للقومية الألمانية خلال الحقبة النابوليونية ، وقد أغراه التقابل الكامل بين الشمال والجنوب ، والذى كان فى حالة شكسبير الإنجليزى مُعَقداً من جرّاء كراهية قديمة إزاء إنجلترا التجارية والنفعية والمادية فى القرن الثامن عشر ؛ مما أظهر أن شكسبير هو الوحيد الناجى من عصر شمال أوروبا قبل التاريخ .

ولا يوجد أدب نال الكثير من المدح والاهتمام من جانب فريدريك شلجل فى سنواته المتأخرة بمثل ما ناله الأدب الإسبانى . وسرفانتس بالنسبة له بصفة خاصة كاتب رومانسى شاعرى رغم سخريته من الفروسية(١٣٠) ، ورواية «دون كيشوت» هى نموذج الرواية بما فيها من خيال وشاعرية وفكاهة . وهو يثنى على الأقصوصة «جالاتيار» والمسرحية «نومانسيا» ، بل حتى «بريسلس» تنال إعجابا شديدا . والروايات الوسيطة الإسبانية هى أكثر الروايات الجميلة التى عرفها . وفى أخريات حياته ارتفع كالدرون فى القيمة عنده إلى أقصى ذروة بين كل كتاب الدراما ، فهو «مسيحى مبرز ، ولهذا فهو أكثر الكتاب جميعا رومانسية» . وبجانب هذا فإن شلجل (١٣٠) اهتمّ اهتماما شديدا بكاموش . وهو يثنى على ملحمة «لوسيادس»(١٣١) على أنها أعظم قصيدة بطولية فى العصور الحديثة ، وتأتى بعد هوميروس مباشرة ، وهى تفوق بشكل كبير

(١٣٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٧٤ – ٧٥ .

(١٣٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٨٧ والنزوة التى أفضت إلى عبادة كالدرون يمكن أن تتضح من رسالة موجهة إلى أوجست فلهلم قبل التحول فى موقفة المسيحى (٢٤ مايو ١٨٠٥) .

(١٣١) قصيدة ملحمية كتبت عام ١٥٧٢ من تأليف الشاعر البرتغالى لويس دى كاموش (١٥٢٤ – ١٥٨٠) (المترجم)

أريوستو فى التلوّن وامـتلاء التخيل[١٣٢] ، وهناك مقال خاص يطوّر هذا الثناء بوصف غنائى للمحتويات[١٣٣] مقترنا بالحطّ من شـأن فرجيل وتاسو بالمقارنة .

والتراجـيديا والأدب الفـرنسيّان بصـفة عـامة هما الطـفلان المدللان لدى الرومانسيين الألمان والهـدف الإشكالى الرئيسى عند أخيه . وكـتابات فريدريك المبكرة مليئة بالوخـزات العنيفة . والتراجيديا الفرنسـية يسميّها مجـرّد «صياغة جوفاء بدون قوة وسحر وجوهر ، وحتى شكلها هو نـزعة آلية همجية مليئة بالعبث بدون مبدأ حيوى باطنى وتنظيم طبيعى»[١٣٤] . والفرنسيون عنده هم أمّة «بدون شعـر» . وما يسمى بالكلاسيكيـات لدى الفرنسيين والإنجليـز يجرى استبـعاده على أنه غير جـدير بالذكر فى تاريخ الفن[١٣٥] . غير أن هذا العنف تخافت - إلى حد كـبير - بمرور الوقت مع إقامـته فى فرنسـا وتحوله إلـى الكاثوليكية . وهو فى تاريخـه رغم أنه لايزال لا يُبدى أى تعـاطف مع النظرية الكلاسيـكية الجديدة فـإن مسرحيـة «السيد» لكورنى و«أثاليـا» لراسين يجرى الثناء عليهـما بحرارة شديدة.[١٣٦] ومما يدعو للدهشة أن «الزير» لفولتيـر يلقى تحبيذا فى عينىْ شلجل[١٣٧] بالرغم من أن فولتـير فى المواضع الأخرى يعد شـريرا من الأشرار فى كتابه عن التاريخ . زيادة على ذلك فإنّ شلجل لا يصادق على هجوم أخيه على مـولييـر ، والثناء على بوسـويه هوكرم بالغ لأسـباب واضـحة ، بينمـا

(١٣٢) المصدر السابق ، ص٦٧ .

(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص٤١ .

(١٣٤) مينور ، المجلد الأول ، ص١٧٦ .

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

(١٣٦) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨ .

(١٣٧) المصدر السابق ، ص ١١٠ .

تشَخّص باسكال أساساعلى أنه عدو سوفسطائى عند أصدقاء شلجل ، من أصحاب النزعة التجزيئية[١٣٨] . ورغم أن شلجل يعتبر روسّو مجرد قوة سالبة دون عقيدة إيجابية ، إلا أنه يُعْلى من شأنه على أنه أعظم مؤلف فرنسى فى القرن الثامن عشر[١٣٩] .

والأدب الانجليزى خارج شكسبير أثار اهتمام فريدريك شلجل على نحو أقل (ومن الممكن أن يكون هذا لأسباب لغوية) . والثناء على ملتون وتقديره محدود للغاية وتأثير مصطلحه المصطنع بصبغة لاتينية يعدّه شيئا تعسا[١٤٠] . والموضوع المسيحى فى قصيدة ملتون «الفردوس المفقود» هو فى نظره قد أقام حدوداً لا يمكن اجتيازها بنجاح . ويلقى ريتشاردسون ثناءً متوسطا وكذلك سترن ،ولكن هناك هجوماً بصفة عامة - على الإنجليز فى القرن الثامن عشر باعتبارهم ممثلين للروح الجديدة ، و«الحداثة» تعنى النزعة المادية الدنيوية والتجارية . وهو يميز جيبون - بصفة خاصة - بسبب سخفه المتكرر ، وكتابه «مذكرات» يعد «كتابا كوميديا هائلا» . وجيبون لا يحب سوى الروعة المادية للرومان ، وربما يكون بالمثل قد كتب عن الأتراك[١٤١] ، وهو يطرد - دون رحمة - النقاد الإنجليز فى القرن الثامن عشر: «لا توجد أدنى إشارة تدل على حسّ بالشعر لدى هارس وهوم (لوردكمز) وجونسون»[١٤٢] .

(١٣٨) المصدر السابق ، ص ١٢٢ ، ص ١٢٦ .

(١٣٩) المصدر السابق ، ص ١٤٥ .

(١٤٠) المصدر السابق ، ص١٠١ .

(١٤١) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٣٧٥ ونقد شلجل غير عادل . فجيبون بكتابته «انهيار وسقوط الامبراطورية الرومانية» فى ذهنه دائما الامبراطورية الإنجليزية ومثلها فى ذهنه . عن لويس ب . كورتيس · «فردوس جيبون» فى «عصر جونسون» (نيوهافن ، ١٩٤٩) ص٧٣ - ٩٠ .

(١٤٢) مينور ، المجلد الثانى ، ص٢٧٣ .

ويوجد نقد بسيط نسبيا للأدب الأجنبى المعاصر عند فريدريك شلجل: و«التاريخ» يظهر وعيه المتعاطف مع الإحياء الكاثوليكى الفرنسى عند دى بونالد ولامينيه وجوزيف دى ميستر . وكتب شلجل عرضا تحليليا تقديريا حارا (١٨٢٠) عن لامرتين[١٤٣] وخاصة المجلد الأول من «تأملات» ، وهو ينسّقه داخل خطة لإقامة تقابل بين لامرتين شاعر الإيمان وبايرون شاعر اليأس . إضافة إلى ذلك فرغم تنديده ببايرون كشاعر السلب فإنه كان يلقى تقديرا شديدا كما هو المعتاد فى القارة الأوروبية فى ذلك الوقت . وكان هناك تفضيل للوسيفر فى «قابيل» مثلا على موفيستو فيليس[١٤٤] عند جوته . ومن بين الكُتّاب الإنجليز الأكثر حداثة لا يمتدح شلجل إلا بيرك لأسباب سياسية ، ويستفيض فى نقده لشعر سكوت على أنه مجرّد «فُسيفساء لشذرات معزولة لخرافة رومانسية»[١٤٥] .

وهناك ملمح فى «التاريخ» يجب أن نفرده ونثنى عليه بصفة خاصة . إن شلجل يحاول أن يتنبّه نوعا ما للأمم الصغيرة فى شمال وشرق أوروبا . وهو بروح قومية متسامحة يصر على أن كل أمة لها الحق فى لغتها وأدبها الخاصّين . وهو يشير إلى وجود - على الأقل - أدب روسى وتشيكى فى العصر الوسيط ، ويظهر بعض المعرفة بإحياء الأدب الهنغارى ، بل إنه يذكر أحد المؤلفين وهو كيسفالودى[١٤٦] .

(١٤٣) الأعمال ، المجلد الثامن ، ص١٨٥ - ٢٠٠ .

(١٤٤) المصدر السابق ، ص ١٩٨ .

(١٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٤٧ .

(١٤٦) ساندور كيسفالودى (١٧٧٢ - ١٨٤٤) · كاتب هنغارى - له ثلاث روايات شعرية وعدد من المسرحيات . (المترجم)

وبطبيعة الحال فإن جهود شلجل الرئيسية فى النقد التطبيقى مكرسة للأدب الألمانى . فإذا أخذنا فى الاعتبار نظرته العامة فإن علينا أن نعجب بتقديره الكريم للوثر حتى فى «التاريخ» . ومدحه لأوبتس[١٤٧] غير عادى بالنسبة للزمن والبيئة ، ويشارك شلجل فى الإعجاب البالغ من جانب أصدقائه ليعقوب بوهمهة[١٤٨] ومعظم النقد التفصيلى الذى كتبه شلجل مكرس للّسنج ، وهو كاتبه المفضل بين المؤلفين الألمان الأقدم . ولما كان لسّنج يعد - بصفة اعتيادية - المؤلف والممثل للتنوير الألمانى ولا يمكن أن ينفصل عن التراث البروتستنتى العقلانى ، فإنّ هذا التعاطف يبدو مدهشا للوهلة الأولى . وقد فتر هذا الإعجاب إلى حد كبير بعد تحوله إلى الكاثوليكية، إلاّ أنه - مع هذا ، فى معظم سنوات شلجل الرومانسية - كتب مقالاً حماسيا وأشرف على إصدار مختارات فى ثلاثة مجلدات ، وكتب لها مقدمات ؛ واحدة منها عن «طابع البروتستنت» . وجانب من تعاطف شلجل يجب تفسيره برغبته فى التقاط العنصر البلاتينى فى التنوير نفسه لأصدقائه ؛ وذلك بإظهار أن لسّنج ليس - بأى حال من الأحوال - العقلانى العادى ، وأن بحثه «تربية الجنس البشرى» يشير بصفة خاصة إلى دين جديد . وشلجل بصراحة يستبعد زعم لسنج فى العظمة كشاعر وكاتب درامى - وهو يهتم أساسا بشخصية و«أسلوب حياته الحر العظيم» ، وعقليته المتفتحة وقوة آرائه غير الشعبية أكثر مما هو فى أسلوبه النثرى ، و«مزجه للأدب والمعضلات والفطنة والفلسفة»[١٤٩] والشكل المتناثر عند لسّنج «وروحه

(١٤٧) مارتن أوبتس (١٥٩٧ - ١٦٣٩) : شاعر وناقد ألمانى حاول إصلاح أوزان الشعر ، كتب شعرا باللاتينية ، وشعرا تعليميا ، كما كتب (دافنى) التى تعد أقدم أوبرا ألمانية عام ١٦٢٧ (المترجم) ، المصدر السابق ، ص٢٤ ، ص٣١ ، ص٣٣ . (المؤلف) .

(١٤٨) المصدر السابق ، ص١٨٤ ، ص١٨٢ .

(١٤٩) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٤١٦ .

التجـميعـية» هما عند شلجل نموذج وتـبرير لشذراته ، وهو يقـتبس معظمـها «كبـرادة حديـد» فى المقال عن لسّنج . ومـختـاراته هى - فى جانب منـها - مكّونة من قصاصـات ، والسياق القديم أو اللاهوتى يُسْقطه لكى يعـزل فقرات يشعـر بها شلجل على أنها ذات أهمـية معـاصرة لإحياء روح لسّنج لا إحـياءً لآرائه . وعلى الإنسان أن يدرك أن الأجيال التالية قد صادقت - بصفة عامة - على رأى شلجل . إن مكانة لسنج كشـاعر قد تناقصت ، ومكانته كـمفكر قد تزايدت على نحو ما أراده شلجل .

وعلاقات فريدريك شلجل بجوته وشيلر طرأت عليها مثل هذه التغيرات ، وكانت معـقدة وحافلة بالمصادمات الشـخصية والسياسـات الأدبية ، بل وحتى التأثير الخلـقى ؛ للنساء لدرجة أن العرض التـحليلى الكامل يصعب أن يرد فى تاريخ للنقد لأنه لا يمت إليه بصلة(١٥٠) . ومع هذا كان فريدريك شلجل أيضا ناقدا خطيرا لشيلر وجوته ، ومن ثمّ فإنّ آراءه تحتاج منّا انتباها فى سياقنا . فى البداية كان شلجل يعجب ، وتأثرت كـتاباته الأولى - دون شك - بعمق كتابات شيلر . وكـتابه «دراسـات فى الشعر اليـونانى» يحتـوى ثناء على شعـر شيلر الغنائى - وهو يقارنه بشعر بندار - ويحتوى ثناء على مشاعره ونُبل عقله ووقار لغته و«مشاعره وصوته»(١٥١) . وفى الحقيقة هو ثناء مبالغ فيه حتى جرى الظن بأن شلجل يسخر منه أو أنه غير مخلص . وسرعان ما لوحظ التغير على وجه اليقين ، وقد استعرض شلجل بحث شيلر «ربّات الشعر الألمانية» ، وفيه يسخر من قصيدة شيلر «كرامة النساء» ، واقترح أن نقرأها من آخرها إلى أولها مقطعا

(١٥٠) انظر جوزيف كورنر · الرومانسى والكلاسيكى . برلين ، ١٩٢٤ .

(١٥١) مينور ، المجلد الأول ، ص ١٧٧ .

مقطعا[١٥٢] . وما هو أنثوى عند شلجل لا يستطيع - بكل بساطة - أن يتحمل مثال شـيلر عن النساء ، وهو مثال خاص بالطبـقة الوسطى . وقد رأى شلجل فى «المثالى» «تشنج اليأس» و«مبالغـة جليلة» ، بل ذهب إلى أن «صحة التخيل إذا ما اضطربت فإنه لا يمكن علاجها»[١٥٣] . وإذا كان شلجل لم يحب الحكم الساخرة عند شـيلر فى (اكزنين) ويعضها موجه ضـده فإنه - أولا - يدعو إلى الدهـشة ، لكنه أخطأ خطأً تكتيكياً عندمـا أشار إلى مجلة شيلر «هورن» وهى تنشر أعـماله مـترجمـة فى معظمـها. [١٥٤] هنا قطع شـيلر عرى العـلاقة مع أوجست فلهلم الذى قدم غالبية هذه الترجـمات وكان سعيدا للغاية أن يحصل على أجر منها ، وبعد هذه القطيعة أخذ الأخوان شلجل بسياسة الصمت العام تجاه شيلر ، ويرجع هذا - فى جانب منه - إلى عدم تعريض علاقاتهما الممتازة مع جوته . ولكن شلجل صرّح سرا فى جلساته الخاصة بأكثر الآراء انتقادا عن كل ما نشره شيلر ، بل حتى مذكراته الشخصـية تظهر أنه يعتبره مجرد «إنسان انفعالى ، عاطفى ، خطابى ، وفيلسوف شاعرى ، وليس شاعراً فلسفيا» [١٥٥] . وحـتى الكتابات الجـمـالية ندّد بهـا . ولكن مع كـرّ السنين - بعد أن خـفّت العداوات الشخصـية ومات شيلر - ظهر شلجل وهو يبدى تقديرا أكـثر جمالا لأعمال شيلر . وكتابه «التاريخ» يقـرّ بأن شيلر هو «المؤسس الحقيقى للدراما الألمانية» ، وأنه «من خلال هذا هو كاتب درامى» ، وأن «خطابته الانفعالية» [١٥٦] جوهرية

(١٥٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٤ .

(١٥٣) المصدر السابق ، ص٥ - ٦ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص٤٠ .

(١٥٥) كونر : الرومانسى والكلاسيكى ، ص ٧٨ .

(١٥٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ .

بالنسبة إليها ، بـل لقد دافع حتى عن استعداداته الفلسفيـة للشعر وإمكان قيام شعر غنائى فلسفى ، ويصوّر هذا بأنموذج شيلر . ويبدو أن شلجل أقرّ بأنّه هو نفسه يـنتسب إلى جيل شيلر ، وهو يراه ينتـقل من الشعر الحديث إلـى الشعر الرومانسى ، وأدرجـه مرة فى مجـموعة تضم جـان بول وتيك ونوفالس وهو نفســـه . (١٥٧)

وعلاقة شلجل بجوته تطورت على نحو مختلف ، وأتيـح التعبير عنها جهرة على نحو أكمل فى مـناقشاته المستفـيضة لأعمال جوتـه . ومن الصعب أن نتبين اليوم أن جوته بـعد النجاح الكبير لـرواية «آلام فرتر» قد سقط فى عالـم النسيان النسبى فـى سنوات ١٧٨٠ ، وأن الأخوين شلجل بذلا أقصى جهدهمـا لإعادة بناء شهـرته على أسس مختلـفة تماما . والمبـادرة - آنذاك - ترجع إلى أوجست فلهلم ، غيـر أن فريدريك لعب أيضـا دورا هاما . ولقد طبع فـريدريك شلجل كجزء من كتابه القادم «دراسات فى الشعـر اليونانى» بحثا عن جوته (١٧٩٦) أشاد فيه بأنه يعد «فجـر الشعر الحقيقى والجـمال الخالص». لقد فتح جـوته الباب نحو مرحلة جديدة من الثقافة الجمالية . وأعماله هى «البرهان الذى لابد حضّ على أن ما هو مـوضوعى ممكن ، وأن الأمل فى الجـمال ليس وهمًـا بلا طائل من أوهام العقل» (١٥٨) . بل لقـد زعم فريدريك أن مـسرحيـة «فاوست» عنـدما تكتمل ستتفوق فى الأرجح على «هاملت» (١٥٩) ، وعلى أى حال فعقب هذا نجد أن النسبة تتحدد - بشكل غريب - لصالح هاملت، وهى أشبه بنسبة ١٠٠ إلى ٧ (١٦٠)،

(١٥٧) كورنر ، ص ١٦٥ ، ص ١٥٦ .

(١٥٨) مينور ، *المجلد الأول* ، ص١١٦ .

(١٥٩) كورنر ، ص ١١٤ .

(١٦٠) *المصدر السابق* ، *المجلد الثانى* ، ص١٣ .

ولكن ربما يصعب أن نتصوّر مديحا أكبر مما هاله فـريدريك على أنشودة جوته الرعوية «الكيس ودورا»[١٦١] وهو لم يكتب على الإطلاق نقـدا أفضل وأكـثر تقديـرا من مقالـة عن رواية «فلهلم ميسـتـر» (١٧٩٨) و«مقال عن الأسـاليب المختلـفة لأعمـال جوته المبكـرة والمتأخرة» والـواردة فى «دراسات عن الشـعر اليونانى» (١٨٠٠) واستعـراضه التحليلى لرواية «فلهلم ميستـر» هى استعراض تحليلى مشـهور ، فقد نجح فى تحـديد وجهة نظر المؤلف ، والانطبـاع العام ، والطابع الجـزئى لكل جزء ، والشـخصيـات الرئيسـية للحـدث . ولقد وضع شلجل أيضا أصـبعه على انقطاع فى الكتاب (والذى لـم يعرفه قد تسـبب فيه جوته فقـد أعاد كتابته ، مع تجســيد رسالة مسرحيـة) رغم أنه يفضل الأجزاء المتأخرة بما فيها من أسراريات وفلسفـات على الأجزاء الواقعية السابقة ، والتى تبدو اليوم أكثر حيوية . ومـحاولة مسح التطور الفنى الشامل لجوته قد نجحت كثيرا فى التفرقة الخطاطيـة لثلاث مراحل تمثلها «جوتز فوق برلشنجن» و«تاسو» و«هرمان ودوروثيا» على التعـاقب . وإحساس شلجل بالأسلوب شىء ملحوظ إذا ما أدخل الإنسان فى اعتباره كيف ينظم بوضوح الأعمال التى كانت تواريخ تأليفها مجهولة بالنسبة له ، وكيف قدّر أعمال جوته تقديرا حَسَنًا وفق أهميتها .

ولكن إذا ما نحينا هذه الأقـوال العامة فإن مذكرات شلجل الخـاصة تظهر سوء فهم متزايد بالنسبة لجوته وتحولا بطيئا - وإن كان مقصودا - عن الإعجاب الكامل . ففى فترة مبكرة لاحظ شلجل أن «جـوته تغيب عنه كلمة الله» ، وتعد رواية «فلهلم ميستر» «ناقصة لأنهـا ليست صوفية بما فية الكفاية»[١٦٢] ، بل إن

(١٦١) ص ٢٢ - ٢٣ .

(١٦٢) كورنر ، ص ٩٠ - ٩١ .

أعمال جـوته تُسمى؟ حتى «أنها أشبـه كثيرا بأعمال الفن الميـكانيكية على نحو أكبر مما هو عند القدماء وشكسبيـر والرومانسيين ، وأعمال جوته بلا وحدة ولا كلية ، وكل ما هنالك أنه توجد فى مواضع هنا وهناك بداية خافتة»[١٦٣] ، ولكن لم يظهر شىء من هذا للناس ، ومع هذا فمع عام ١٨٠٢ لم يعد جوته موضع اهتمامه لتقديم مسرحية شلجل «ألاركوس» وأولى نقدات شلجل لجوته موجهة ضد الكلاسـيكية الجديدة لآرائه عن الفن المعروضـة فى مجلة «الرواق» ، لكن الأقوال السابقـة استمرت فى أن تنال الحظـوة والتقدير . ومن بينها اسـتعراض تحليلى لأربعة مـجلدات من أعمال جوته (١٨٠٨) وهو أكـثرها تطورا . وهو قوى فـى ثنائه على غنائيات جـوته ورواياته الغنائيـة مع ملاحظات مميـزة عن القصائد المفردة . وكثير مّما كتبه جوته فى الأوزان الكلاسيكية يحظى - بصفة خاصة - بالإعجـاب ، وهو يُصنف على أنه تخطيط عام لدائـرة تعليمية عظيمة . وجرى اسـتعـراض تحليلى للمرة الـثانية لـرواية «فلهلم ميـسـتـر» ، مع وجود اختلاف . فـقد دافع عن الرواية . وشلجل الآن ضد القـول الشهير لصـديقه نوفالس من أن «فلهلم ميـستر» هى رواية موجهة ضد الشـعر . بل إنه يشجب نظريتـه عن الرواية الرومـانسـية . وهـو الآن يعدّ الرواية «جـنسا أدبيـا غـيـر حقيـقـى ، وكل رواية تكون شاعرية حـقا تشكل شيئا مـفردا فى ذاتـه» [١٦٤] ولكـن هنـاك تحفظات ، فهو يلوم جـوته على الطريقة التى بدّد بها طاقاته فى مجرّد اسكتـشات وتخطيطات خارجيـة وشذرات وأعمال تجريـبية ثانوية[١٦٥] ، والتناول فى «التاريخ» هو تناول روتينى ومتسرّع . وهو الآن يضع رواية «فلهلم ميـستر» أدنى من مسـرحيات «فاوست» و«إيفـيجنيا» و«تاسو» و«اجـمونت» ،

(١٦٣) المصدر السابق ، ص١٠٢ .

(١٦٤) الأعمال ، المجلد الثامن ، ص ١٥٠ .

(١٦٥) المصدر السابق ، ص ١٣٦

والتى (مع خير غنائيــاته) ستحفظ لجوتــه شهرته ، وهو يسمى جوته شكســبير عصره . ولكنه فى النهاية يذهب إلى أنه بسبب طريقة جوته فى التفكير ، فإنّ جوته يجب أن يُسمّى بالأحرى فولتير ألمانيا(١٦٦) وهى مقارنة جائرة إذا ما أخذنا فى الاعتبار سباق العصر وسمعة فولتير بين الجمهور الذى كان يخاطبهم شلجل . والمذكرات الخاصة تظهر أن هذا التصنيف كان منذ زمن فى ذهن شلجل ، وأن استياءه من نزعة جوته الوثنية وعداوته المفترضة للمسيحية كانت تذهب بعيدا ؛ حتى إنه تحدث فى رسائل خــاصة عن «وضاعته»(١٦٧) . ومهما يعتقده الإنسان عن تعرّجات آراء شــلجل ودوافعها الشخـصية للغاية فى الأغــلب فإن الإنسان يتبين أنه طرح كثيرا من الآراء النقدية الهامــة من أعمال جوته وشيلر كليهما . وإذا نظرنا فى تحليله الدقيق لرواية «فلهلم ميستر» ولكثير من القصائد فإن حكم ستتســبرى أنه «ينكص فى الكتاب ، وأنه لا يتــجاوز الفقرة والعــبارة» (المجلد الثالث ص ٤٠٢) يبدو غريبــا ، وهذا أقل ما يمكن أن نقوله ، وربما يكون هذا من جرّاء قراءة كتابه «التاريخ» الذى يطالب فى مداه المتسع بتعميمات واسعة ، ومشاهد شاسعة وآراء مجتاحة . ولكن هناك مكانة لمثل هذه التركيبات ، والتى كان فريدريك شلجل فوق كل شىء من أوائل الروّاد فيها (١٦٨) . وتاريخه المختصر للأدب الألمانى الحديث الــوارد كتاب بارز حــتى لو أخذنا فى اعتــبارنا ملمــحاً واحداً هو تحليله للعصور الحديثة على أنه اكتشاف عظيم ، وهو التقسيم إلى ثلاثة

(١٦٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٨ .

(١٦٧) كونر ، ص ١٨٨ رسالة بتاريخ ١٦ يناير ١٨١٣ ، ورسالة إلى أوجست فلهلم بتاريخ ١٥ يوليو ١٨٠٥ .

(١٦٨) أعتقد أنه لا يوجد كتاب مماثل سبق كتاب فريدريك ، فتلك الكتب إما أنه ببليو جرافيا مسهبة وتجميعات بسير الحياة كمثل الكتب التى كتبها أندريه ويشهوزن وبيترفك ، أو تخطيطات عامة هزيلة على كتاب كارلودينا «مقالات معتدلة عن أحوال الشعر كله» (تورينو ، ١٧٦٠ ، أيضا جلاسجو ، ١٧٦٣) ، أو ما يمكن استخلاصه من كتابات هردر المتناثرة .

أجيال : الجيل الذى نضج أصحابه فى الخمسينيات والستينيات فى القرن الثامن عشر . كلويشتك ولسنج وفيلاند . . . إلخ ؛ وأولئك الذين دخلوا الأدب فى السبعينات مثل جوته وهردر ؛ والجيل الثالث الذى ظهر فى أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات والذى صنّف نفسه معها .

ولا يستطيع الإنسان أن يقول إن شلجل كان ناقدا منهجيا لأصدقائه ومعاصريه ، لكنه كتب تشخيصات غير شخصية واثقة لجان بول وعن النقص الحاد لذوقه وفجاجته اللافتة ؛ وعن تيك [١٦٩] الذى قال عنه إنه لا يخلو من توجيه النقد إليه رغم الصداقة الشخصية ؛ كما تحدث عن كثيرين آخرين من معاصريه الألمان . وإن إعجابه الرائع بالبهرجة والضحالة عند زخارياس فرنر [١٧٠] يجب أن تصنف على أنه انحراف نتج من تعاطفه مع صديق ارتد إلى ديانته القديمة .

وهناك جانب فى نقد شلجل يستحق تأكيدا خاصا ، هو شكل هذا النقد . لقد كانت أعماله الأولى أبحاثا تقليدية كُتبت بأسلوب شارح مجرد . وفى كتابات شلجل المتأخرة مثل «التاريخ» عاد مرة أخرى إلى العرض الصورى والفقرات الرنّانة . ولكن فى فترته المتوسطة طوّر أشكالا كانت جديدة فى النقد على الأقل فى ألمانيا . و«الطبائع المميزة» هو مقال نقدى عن مؤلف واحد أو كتاب واحد يطبق فيه شلجل مصطلحا فى النقد يمزج التعريفات أو التقديرات التجريبية بالفقرات الانطباعية ، بل وحتى الغنائية . وأصبحت الانطباعية نغمة موضع الشك للنقد فى مسار القرن التاسع عشر عندما انحطّت إلى شذرات

(١٦٩) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٨ - ٢٨٠ .

(١٧٠) المؤلفات ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٠ .

تلصيقيـة منمّقة عند باتر وأوسكار وايلد . لكن الإثارات التى عند شلجل لابد أنّها فى ذلك الوقت قد لفتت نظر القراء على أنهـا شىء جديد جرى الترحيب به بالمقـارنة مع النزعة الشكليـة للأبحاث فى علـم الجمال أو الـتقرير الجـاف فى العرض التحليلى التقليدى للكتب . وبجـانب «الطبائع المميزة» اكتشف شلجل «الشذرة» ، القول المأثور ، كحامل للنقد . وبطبيعة الحال لم يكن هذا اكتشافا جديدا تماما فإن لختنبرج وشامفورت هما أستاذاه ، لكنه استخدم الشذرة بشكل قاطع وواعٍ لـكى ينغمـر فى مجـرد التصريح غـير المدعم بـالبراهين والعـبارة الغـامضـة والتناقض الظاهرى الملئ بالبـراعـة والفطنة . وفى أفضل الحـالات يستطيع أن يفتح آفـاقا واسعة بلمحة ؛ وفى أسـوأ الحالات يستطيع أن يلاحظ أشكال الفطنة المدعيـة المنحطّة ، بل وحتى التفـاهات . ولكن على الإنسان ألاّ يكون صاحب عقل متزمت حتى يتبين أن شلجل كان منخرطا فى حرب ، وأنه أراد واحتاج إلى جذب الأنظار على حساب التناقض الظاهرى والهجوم ، وأنه أحب المبالغة والنزعة الغامضة والنزعـة اللاعقلانية كثيرا . وذروة روائع شلجل المركزة فى النقد «كتابات عن الشعر» هى محاورة أفلاطونية بشكل حر تماما مع محاضرات وأبحاث تتخلل هذا ؛ يقـرأها المتحاورون بصوت عالٍ . وهى تبدو الوسيط الحق عند شلجل ، فهى ليست شكلية تماما ، وليست غير صورية تماما ، وهى ليست قصيرة تمامـا ؛ فتكون ملغزة فحسب ، ولا مستفيـضة لتكون ضبابية وسديمية عندما يستطيع أن يكون فى أسوأ حالاته . ولكن مع كل هذه التحفظات فـإنّ فريـدريك شلجل يبـدو - إذا ما فكّرنـا فحـسب فـيـما قـاله عن النقـد والأسطورة والسخرية والرومانسية والرواية - واحدا من أعظم النقاد فى التاريخ.

المصادر والمراجع

Friedrich Schlegel's works are quoted from Sämtliche Werke, 2d ed vols. Vienna, 1846 (cited as Werke). Besides, I quote Philosophische Elesungen aus den Jahren 1804 bis 1806, ed. C. J.H. Windischmann, ols. Bonn, 1837.

Because Schlegel either suppressed or materially changed his early weitings these are quoted from Jakob Minor's re-edition, Friedrich Schlegel 1794-1802: seine prosaischen Jugendschriften, 2 vols. Vienan 1882 (cited as Minor).

A few reviews not found elsewhere are quoted from Oskar Walati selection from August Wilhelm and Friedrich Schlegel in Kürschne series, Deutsche National-literatur, 143, Stuttgart, 1892 .

The very important introductions to Lessings Geist aus seiriesce Schriften are quoted from the original ed., 3 vols. Leipzig, 1804 .

Notes on "Beauty in Poetry" were published from MS by Körner in friedrich Schlegel, Neue philosophische Schriften, Frafil furt, 1935. Notes "Zur Philologie" were published by the same schole as "Friedrich Schlegel's Philosophie der Philologie," Logos, 17 (1928, 1-72)

Scattered critical pronouncements can be found in the many publicetions of Friedrich Schlegel's letters, e.g. in Oskar Walzel's ed the Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, Berlin, 1890; in joei Körner's Briefe uon und an Friedrich und Dorothea Schlegel, Berhe 1926; and in the same editor's Krisenjahre der Frühromantik. Brien aus dem Schlegelkreis, 2 vols. Brünn, 1936. Josef Körner, with Erma Wienecke; edited also Doe Brüder August Wilhelm Schlegel und Frinrich Schlegel im Briefwechsel mit Shiller und Goethe, Leipzig. 1928 Henry Lüdeke edited Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel: Bricte mit Einleitung und Anmerkungen, Frankfurt, 1930 .

There is a large literature on Friedrich Schlegel, mostly devoted to his life, morality, "existence," conversion, and philosophy. The following I found most useful for

my purposes: Rudolf Haym, Die tomas tische Schule, Berlin, 1870- a sober descriptive account which is valuable; Josef Körner, Romantiker und Klassiker, Die Brilde Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe, Berlin, 1924 which quotes unpublished Mss; and Carl Friedrich Enders, Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens, Leipzig 1914 Two French books, which supplement each other, do not go much yond Haym and Enders: I. Rouge, Frédéric Schlegel et la genése romantisme allemand (1791-1797), Paris, 1904; and Alfred Schlagd hauffen, Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de l' Athenam (1798-1800), Paris, 1934. Important points are reised in the writin of Oskar Walzel, ,especially in Romantisches (Bonn, 1943) and Grenal uon Poesie und Unpoesie (Frankfurt, 1937) There are useful materis in Margaret Gröben, Friedrich Schlegels Entwicklung als Litcra toriker und Kritiker, Essen, 1934. A good general essay on Friedm Schlegel is in Friedrich Gundolf's Romantiker (Berlin and Wilnem dorf, 1930), pp. 9-140. In English, A.O. Lovejoy's two papers.

eaning of Romantic in Early German Romanticism" and "Schiller the Genesis of German Romanticism," in Essays in the History of (Baltimore, 1948), and Raymond immerwahr's "The Subjectivity Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony," Germanic Reuiew, (1951), 173-91, settle some points conclusively. See also H. Henel, Friedeich Schlegel und die Grundlagen der modernen literarischen oritik," in GR, 20 (1945), 81-93; E.R. Curtius, "Friedrich Schlegel und ankreich," in Kritische Essays zur europäischen Literatur (Bern, 1950), 78-94; Howard Hugo, "An Examination of Friedrich Schlegel's espräch über Poesie," Monatshefte, 40 (1948), 221-31 .

English translation: Lectures on the History of Literature, Ancient ad Modern, trans. J. Lockhart, 2 vols. Edinburgh, 1818 .

(٢)

أوجست فلهلم شلجل

يمكن تصور عمل أوجست فلهلم شلجل أساسا على أنه تطبيق وتوسع لأفكار أخيه الأصغر ، ويمكن أن نجمّع سلسلة طويلة من الفقرات المتشابهة المماثلة يكرر فيها أوجست فلهلم ويطوّر ما قاله أخوه عن طبيعة الشعر والنثر ، وطبيعة الأجناس الأدبية الأساسية ، ودور الأسطورة فى الأدب . . . الخ . وفى معظم الحالات يبدو أن المبادرة ترجع إلى فريدريك . وهكذا فإننا قد نميل إلى استبعاد أوجست فلهلم على أنه عقلية غير أصيلة ، وأنه نوع من الإنسان المتوسط ، بل هو مجرد إنسان يشيع أفكار أخيه . وهناك شئ من الحقيقة فى هذا الرأى بالرغم من أننا قد نحتاج إلى تأكيد الأهمية التاريخية الهامة لدور الوسيط وإشاعة الفكر ، وهذا هو ما قام به فلهلم . وبالنسبة لكثير من الإنجليز أصبح «ناقدنا القومى» و «المسرحى الجديد» ، الصوت الواضح الوحيد للنقد فى ألمانيا . وبالضبط لأنه لم يشترك فى تحول فريدريك إلى الكاثوليكية ، ولأنه (بالرغم من عداوته المعلنة لمُثُل التنوير) ابتعد عن المبالغة فى الرأى الصوفى عن الشعر ، وكان تأثيره خارج وداخل ألمانيا أكبر بكثير وأكثر دواما من فريدريك .

ولكن لا يجب أن نستسلم لإغراء أن نجعل أوجست فلهلم مجرد انعكاس لأخيه ، وأن نعامله على أنه توأم غير متميز . فأوجست فلهلم له سماته المميزة وله تطوره المختلف تماما وتأكيداته وفروقه الشخصية التى تجعل منه ناقدا على طريقته . فلم يكتف أوجست فلهلم كثيرا بالكتابة عن موضوعات لم يمسّها أخوه على الإطلاق والعكس بالعكس ، ولم يقتصر الأمر على وجود فروق سيكولوجية بينهما ، بل يوجد أيضا فرق مميز فى المعتقد ، وسيكون هذا هو هدفنا لإزاحة النقاب عنه وتحديده . ومن الناحية السيكولوجية ، بل والدائمة ، فإن الفرق واضح جدا ، كما أنه فرق عظيم ؛ إذ إن أوجست فلهلم من بداية رسالته

عنده لمسة الموضوعية العادلة ، وتجرّد الرجل المثقف إزاء العالم ، وروح تاريخية متسامحة والتى تكاد تكون غائبة عند أخيه الأكثر تقلّبا ، والأكثر إشكالية ، والأكثر ترددا . وأحيانا ما نجد أوجست فلهلم منخرطا أيضا فى معضلات وتهكمات ونكات ، ولكن لا يملك الإنسان إلا أن يشعر بأنه أخرق إزاء لعبة غريبة عن طبيعته تماما . زيادة على ذلك فإن نعمة التحفّظ ووزن الحجج والعبارات بحرص ، والإحكام فى الكتابة عند أوجست فلهلم ، تشكل أحيانا (بالمقارنة مع أقوال أخيه) الاختلاف بين الحقيقة ومجرد التناقض الظاهرى والافتراض الحذر والتأكد القائم على الصدفة .

لقد تدرب أوجست فلهلم مثل أخيه كباحث كلاسيكى ، ففى جوتنجن - كتلميذ للكاتب الشهير هاين - كتب رسالة أكاديمية عن التضاريس الهوميروسية باللغة اللاتينية . وهو على عكس أخيه وقع فى فترة مبكرة تحت تأثير الشاعر برجر الذى أعجب به إعجابا شخصيا ، والذى كرّس لقصائده استعراضاته وعروضه التحليلية المتطورة . وفى فترة مبكرة جدا أيضا طوّر ألمعياته كمترجم للشعر واهتمامه الشديد بالأشكال الشعرية والوزنية لبحور الشعر . وظل فيه أيضا غرام قوى خاص بالتكنولوجيا التى تعكس اهتماما بأوزان الشعر ، كما ظل فيه الباحث الذى يمكن أن ينظر إلى الوزن والمصطلح الشعرى بعين تكاد تكون مدربة تماما على التفاصيل . ولقد طلب جوته من أوجست فلهلم أن يفحص أوزانه ، ولقد صححها مستجيبا حسب نظريات أوجست فلهلم . وطوال رسالة أوجست فلهلم فى الحياة دعا إلى قواعد صارمة لكتابة النظم الألمانى وفق أنموذج الأوزان الكلاسيكية ، وبأصالة شديدة مماثلة طور نظريات السوناتا والمقطوعة الشعرية الثمانية الأبيات ، والمقطوعة الشعرية الثلاثية الأبيات ، والمقطوعة الغنائية غير المتساوية الأبيات . ونقد أوجست فلهلم لهذا النوع امتدّ من تطبيقه

للصيغ الصارمة إلى استغلال شديد وفـريد لتجاربه كمترجم . وهو يستطيع أن ينغمس فى تأمـلات خياليـة عن المتشابهات الهندسـية للمربعـات والمثلثات مع النظم الخاص بالسوناتا . [١] لكنه يستطيع أيضا - على نحو ممتاز وبحساسيته - أن ينقد - بالتفصيل - عديداً من التـرجمات الشعرية الألمانية . إن لدى أوجست فلهلم تكريسا شديدا لدراسة الكلمة على نحو مـا هى عند فقيه اللغة الحق ، كما لديه الفحص الدقـيق والقراءة الفاحـصة . ومن أوائل استـعراضاته التـحليلية تكريسه لقصيدة شيلر «الفنون» [٢] ، والتى بحث تماسكها وترابطها من الاستعارة وبناء العبـارة بعناية شديدة . وهذا المزاج الخـاص بشلجل سائد طوال رســالته النقدية : من عرضه التحليلى لكتاب فوس عن هوميروس [٣] ، وترجمات هردرد للشاعـر اللاتينى الألمانى يعـقوب بلاد [٤] إلى «هرمان ودوروثيـا» لجوته [٥] ، والترجمات الألمانيـة لبروبرتيوس وأسخليوس وأريوستـو ، وهو يستخدم منهج المقارنة الدقـيقة والفـحص الدقيق للدوافع فى «مقـارنة بين مسرحـيتين بعنوان فيدرا» [٦] ، حيث يبين أن مسرحية هيبوليـتس ليوريبيديس أفضل فى كل جوانبها فيمـا عدا أسلوبها عن مســرحية «فيدر» لراسين . وبالمثل فـإنّ أوجست فلهلم يقارن فى محاضراته ، فى برلين وفيينا ، بين تناول موضوع الكترا عند أسخيلوس ، وتناول سوفوكليس ، وتناول يوريبيْديس ، لكى يبين دونية يوريبيديس الشديدة

(١) المحاضرات ، برلين ، المجلد الثالث ، ص ٢١١ .

(٢) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٢ - ٢٣ .

(٣) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ١١٥ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٧٦ .

(٥) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٨٣ .

(٦) المحاضرات ، باريس ، ١٨٠٧ .

بالنسبة لكاتبى الدراما السابقين عليه ، وأحيانا نجد أن الاهتمام بالكمال الوزنى التقنى يُعمى حكم شلجل النقدى . لقد استخلص الكثير من قصيدة منسية الآن عن الحمامات المعدنية هى قصيدة «الحمامات المعدنية»[٧] من تأليف و.ف. نيوبك ؛ لأنها تروق له من جراء تناولها الصحيح للبيت السداسى التفعيلات الألمانى ، وبسبب ابداعها الساحر للتفاصيل . والإنسان الذى ترجم «دروب» من الإسبانية بكل ما فيها من جناس صوتى ومحاكاة دقيقة للتخطيطات النظمية المتطورة للشعر الغنائى الإيطالى غير المتساوى الأبيات ، والذى جرب فى شعره هو كل أنواع الأوزان ؛ مثل هذا الشخص لا يملك إلا أن يكون حِرَفِيًّا أيضا فى نقده . ولا نكاد نجد شيئا من هذا عند أخيه فريدريك .

والانشغال بالوزن وتنسيق الألفاظ عند أوجست فلهلم الشاب سرعان ما تعدّلا بسبب حماسه للمثال عند هردر فيما يتعلق بالأدب العالمى ، وبسبب النزعة العالمية الأدبية ، والتى سرعان ما جرت أشبه بلحن رئيسى طوال عمل حياته . وعندما أدخل أوجست فلهلم عينات من ترجماته الوزنية من دانتى (١٧٩١) صاغ مقاله عن «الولوج إلى نظم شىء أجنبى لكى يعرفه كما هو ، وكى ينصت إلى كيف أصبح على هذا النحو»[٨] . والكلمات الأولى من «المحاضرات الدرامية» هى تعبير عن الحاجة إلى «نزعة كلية للروح» و«مرونة تمكننا نحن من استهجان الولع الشخصى والعادة العمياء ؛ لكى ننقل أنفسنا إلى خصائص الأمم والعصور الأخرى واستشعارها كما هى من مركزها»[٩] ؛ ومن ثم يمكن لأوجست

(٧) ١٧٩٥ ؛ انظر : الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص٧١ .

(٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٠ .

(٩) فيينا ، المجلد الأول ، ص ٥ - ٦ .

فلهلم أن يقول وضميره مستريح : إن النقـد الفرنسى فى عصره تنقصه «المعرفة الضرورية بالتاريخ العـالمى للشعر»[١٠] ، ويمكن أن يزكى للألمان عالميـة التربية باعتبارها العودة الممكنة الوحيدة للطبيعة[١١] ، وقد شعر أن هذا يصدق عنه هو نفسه . وفى بحث خـفيف فى فترة متـأخرة ، هو «عن أحوال الأدب الألمانى» (١٨٢٥) وقد كُتب للجمهور الإنجليزى ، أعلى شلجل من شأن الألمان باعتبارهم «أصحاب النزعة العالمية للحضارة الأوروبية»[١٢] والنقد الأدبي ؛ حيث إنه أكثر انجازاتهم المتأخرة خصوصية . وحتى لو كـان هذا غير حقيقى عن الألمان بصفة عامة ، فإن شلجل يمكن أن يشير إلى نفســه وإلى أخيه على أنهما يحققان هذا المثال .

ولا شك أن لدى أوجست فلهلم شره الباحث للإلمام بتنوع الأدب العالمى . وهو لديه فضول شديد لما هو غير مسـتكشف وما هو مجهول ؛ مما أفضى به إلى دراسة الأدب الفرنسى القديم والإيطالى والإسـبانى ، وهذا جعله رائدا فى دراسة الأدب الألمانى فى ذروة العصور الوسطى ودراسة ملحمة «نيبلنجنليد» ، وأخيرا دشّن الدراسات السنسكريتية فى ألمانيا . ورسائله العلمـية الفرنسية المتأخرة عن اللغة والأدب فى إقليم البروفنسال [١٣] بفرنسا ، وعن أصل روايات الفروسية[١٤] تظهر أن لديه معـرفة غيـر عادية فى عصرها . وبـحثه عن «نيبلـنجنليد» الذى يضم مجموعة من المخطوطات وتأملات متقدّمـة عن الوقائع التاريخية وراء موضوعها يجب

(١٠) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٣٨ .

(١١) المصدر السابق ، ص ٨٥ .

(١٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص٢٠٩ .

(١٣) باريس ، ١٨١٨ .

(١٤) ١٨٢٣ – ١٨٢٤ .

التنويه بها بشكل مشرّف فى أى تاريخ للبحث الألمانى القديم[١٥] . ولكن على الانسان أن يعترف أنه ، بالمعنى الصادق ، لا يوجد أى من مشروعات أوجست فلهلم البحثية العظيمة (فيما عدا الطبعات والترجمات السنسكريتية المتأخرة) كانت مثمرة . فلقد كان - فى كل حالة - يُسْلب من جانب المنافسين والتلاميذ: فى فرنسا من جانب راينورد وفوريل ، وفى بون من جانب دايز صديقه وزميله الأصغر عن أدب إقليم البروفنسال ، ومن جانب فون درهاجن ولخمان عن «نيبلنجنليد» . ولقد ثبت أن دافعه ومدحه النقدى هما أكثر أهمية من إسهاماته الفنية الفعلية . لقد كان أوجست فلهلم واحدا من أوائل من تمادوا فى تقريظ عالم الرواية الخاصة بأسطورة الملك آرثر فى إنجلترا ، على الأقل فى ألمانيا ، وقد أثنى بالمثل على شخصيات مثل تريستان وبرزيفال اللذين - منذ ذلك الوقت - دخلا الخيال الأوروبى . ولقد كان من أوائل من أخذ بقول جوهانز موللر مأخذا جادا عن «نيبلنجنليد» الذى اعتبرها «إلياذة» ألمانية : لقد حلل تشخيص الأبطال والتأليف ، وأثنى على هذا بطريقة فتحت الطريق أمام القصيدة لأول مرة أمام القراء المحدثين ، لكنه كان أيضا إرهاصا بمبالغات الثناء الذى أُسْبغ منذ ذلك الوقت على القيمة الشعرية لـ«نيبلنجنليد» . ولسوء الحظ كان متأثرا أيضا للغاية بنظرية مؤلف عن أصول الملاحم الهوميروسية ؛ حتى إنه دشّن الانحراف المطول عن دراسة «نيبلنجنليد» والذى اهتم بالتأملات فى التأليف الجمعى والتأليف من «قصائد» مفردة قام بها «جامع» للقصائد فى فترة متأخرة . وكذلك يرد رأى شلجل عن الشعر فى إقليم البروفنسال والشعر الفرنسى القديم رغم أنه رأى سديد يرفض مبالغات

(١٥) انظر : المتحف الألمانى ، اشراف ف. شلجل ، المجلد الأول ، ص ٢ .

مزاعم فوريل بالنسبة لإقليم البروفنسال والأخطاء فى تأكيد التأثرات التيوتونية الخاصة بالتراث الألمانى القديم . ولقد ذهب شلجل إلى أن روايات عصر شارلمان ترجع بأصلها السحيق إلى التراث الملحمى الألمانى ، وهو رأى قد فنّده تفنيداً شديداً جوزيف بدير .

وقد نستنتج أن تمسّك شلجل بوجهة نظر فولف عن أصل القصائد الهوميروسية أنه لايكاد يختلف عن نظرة هردر عن الشعر الطبيعى الكلى . ومنذ وقت مبكر جدا كان مهتماً بالتاريخ الطبيعى التأملى لأصول الشعر ،والذى شغل كثيرا من الرجال العظام فى القرن الثامن عشر من فيكو إلى هردر وأبحاث شلجل «رسالة عن الشعر» [١٦] ، وقد استلهم روسّو وهردر اللذين دعيا إلى الوحدة الأصلية للفنون والموسيقى والرقص والشعر ، ومن ثم يستمدّان الضرورة الأصلية المطلقة للوزن : فى إيقاعات ضربات القلب والتنفّس وإيقاعات العمل (التجديف ، ودرْس الزرع وحصاده) [١٧] وهى فكرة وجدت تطورا حديثا لاحقا فى كتاب بوخر «عمل الإيقاع» . غير أن الوزن فى رأى شلجل هو بداية الفن الشعرى . فالتعبير يرتد إلى الشعور . والعواطف التى تتحول انفجارتها القوية بإدخال معيار منظم للأغنية والرقص قد أُضفى عليها طابع حديث[١٨] . وإن أصول الشعر – ومن هنا يأتى رأى شلجل مستمدا من الطبيعة – ترتبط ارتباطا شديدا بأصول اللغة ، وهى نفسها نوع من الشعر[١٩] ؛ حيث إن الشعر مكوَّن من أصوات وكلمات[٢٠] . ورغم أنه تنصّل فيما

(١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٩٨ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٣٢ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٩٩ .

بعد من النزعة الطبيعية فى مقالته المبكرة[٢١] ، فإنه حافظ على هذه النظرة القائمة على نظرية فيكو عن الشعر طوال حياته ، فإنّ الشعر كله يستهدف أن يستعيد «التصوير» الأصلى للغة ، ومن ثم فإن التعبير غير المباشر المتحول المجازى هو التعبير الشعرى أساسا[٢٢] . ومن ثمّ فإن الشعر هو إعادة إبداع للغة الأصلية على مستوى أرقى[٢٣] . وهو يتغلب على تعسفات اللغات الإشارية الحديثة بوعى ، ويرتد إلى الاستخدام الرمزى للموضوع ، ومن ثم فإن الاستعارة والرمز والأسطورة تشكّل المكانة المحورية فى نظرية شلجل عن الشعر . ويجرى الدفاع عن الاستعارة دائما على أنها الإجراء الأساسى للشعر . بل إن أوجست فلهلم دافع حتى عن أسلوب الزخرفة الغربية (الباروك) (كما نقول اليوم) ، والذى كان يلقى - آنذاك - احتقارا بصفة عامة . وهو فى مناقشة «صاحبى نزعة التجزيئ» الألمانيين (كما يسميهما) نسفالدو ولوهنشتين ؛ إذ يقول : إن «الشعر لا يمكن أن يكون شطحا خياليا ، وبمعنى ما من المعانى لا يمكن إطلاقا أن يكون مبالغا . وما من مقارنة لأكثرها قدما وأكثرها طولا وأكثرها صغرا إذا كانت فحسب ذات معنى وفحوى يمكن أن نعدّها جريئة»[٢٤] . والاستعارة لها ما يبررها لا فى استعادة الرؤية الأصلية (الوضوح الجلىّ) ومباشرة الإدراك الحسّى فحسب ، بل أيضا فى التصور الكلّى لنسق الطبيعة والكون : «إن كل الأشياء مترابطة مع كل الأشياء ، ولهذا فإن كل الأشياء

(٢١) انظر فقرة من ١٨٠٢ وردت عند و . جسنجاوس ص ٦١ .

(٢٢) برلين ، المجلد الأول ، ص ٩٢ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٧٤ .

تحـدّد مـعنى كل الأشـيـاء ، وكل جـزء من الكون يعـكس الكل»[٢٥] ، والتسلسل المتبادل الكلى للأشياء يجب استـعادته من خلال عملية الرمز الدائمة . وهكذا فإن الاستـعارة توحى «بالحقيقـة الكبرى ، وهى أن كل جزء هو كل ، وأن الكل هو كل جزء»[٢٦] و«الخيال يمحو ذلك الوسيط الذى يثير القلق (الواقع الفج) ويغـمرنا فى الكون ، بينمـا يجعله يتحـرك داخلنا أشبـه بعالم سـحرى للاستـعارات الأبدية ؛ حـيث لا يوجد شئ فى عزلة ، بل كل شـئ يظهر من كل شئ بإبداع عجيب جدا»[٢٧] . وهنا يعرض شلجل نظرية التراسل والرمزية وهى من الناحية العمـلية مماثلة لنظرية الحركة الرمزية الفرنسـية المتأخرة . وهى بأصالة تامة بلاغة التحوّلات التى تصدر من تصور الكون . والشعر عند هيجل هو «تأمل عن طريق التخيل»[٢٨] ، ولا توجد مـجازات يكون قد عفّى عليـها الزمن . وحتى المقارنات الأقدم يمكن أن تجد مكانها ؛ لأن «الصور الجميلة حقا خالدة، ومهما تُستخدم كثيرا تتجدّد فى أيدى الشاعر الأصيل» [٢٩] .

وبطبيعة الحال فإن الاستعارة هى وسيلة واحدة من الوسائل الشعرية ، وكل الوسائل التى تسـتعيـد اللغة الأصلية أدوات مـشروعة للـشعر . وهكذا يلوح بالنسـبة لشلجل أن مـحاولة التـوحـيد بين النثـر والشعـر هى لغـو مُطْبق . إن ترتيب الكلام الشعرى يجب أن يختلف بقدر الإمكان عن حديث الحياة اليومية ، والمستمع لا

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٩٣ .

يجب أن ينزلق فوق كل تفصيلة [٣٠] ، ولعبة الكلمة تعـمل فى مجال ضيق ما يفعله الشعر بشكل اللغة ككل . إن لعبة الكلمة تظهـر حساسية الشاعر بالنسبة لأبعد العـلاقات . وهكذا نجد أن كل الـطبيعـة يمكن أن تصبح مرآة مـوضوع محبـوب مفصل . ويجرى الدفـاع عن بترارك لتلاعبـه على اسم حبيـبته لورا (فالكلمة تعنى النسيم والإكليل والذهب) ويجرى الاحتفاء بشكسبير وسرفانتس كأستـاذين بارعين فى التورية [٣١] ، وشلجل يمدح المحتضـر جون أوف جونت بسبب مماحكاته المفلاتة على معنى اسمه[٣٢] .

وشلجل يرى بوضـوح أنه يجب التفرقـة بين مجرد الاسـتخـدام الزخرفى والاستخدام العقلى لهـذه الحيل الخاصة بالاستعارة والرمزية ووظيفتـهماالشعرية المشروعة . وهو فى مناقشة مبكرة جدا للكوميديا الإلهية لدانتى (١٧٩١) يدافع عن الكناية عند الشاعر الإيطالى على أساس أنها أكثـر من مجرد مفهوم للفهم . إن الكتابة يجب أن تذوب فى الشكل الحسى ، وتضيئ من خلاله على نحو ما تشع النفس من خلال جسمها . والكائنات الخيالية عند دانتى لها تماسكها وهى مستقلة عن مـعناها وهى خفية ، وفيهـا أشياء أكثر من كونهـا قد تجسّدت فى المفاهيم : «إننا فى كل موقع نطأ أرضا صلبـة محاطة بعالم من الواقع والوجود الإنسانى الفردى»[٣٣] ، ورغم أننا قد نشك فى العـدالة الكاملة لهذا المديح ، يجب أن ندرك أن التفرقة الواردة هنا صادقـة ، وقد رجع إليها أوجست فلهلم

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٨٤ – ٢٨٥ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٣٢٧ – ٣٢٨ عن الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٢٢ ، فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٦٣ وما بعدها.

(٣٢) اسمه يعنى : الهزيل والنحيل والمضنىُ الكئيب والكالح (المترجم)

(٣٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٦ .

مرارا ؛ وهو فى مناقشة أسخيلوس فى «المحاضرات الدرامية» يسمى الكتابة «تجسيدا شخصانيا لمفهوم من المفاهيم ، خيالا مخترعا ، لا لشئ سوى هذا الغرض ، ولكن (الرمزية) هى ما أبدعه الخيال لأغراض أخرى ، أو ما يتملك واقعا مستقلا عن المفهوم ، وهو فى الوقت نفسه ما يجرى الشك فيه بتلقائية على أنه تفسير رمزى ، وفى الحقيقة أنه يفضى إلى هذا» [٣٤] .

لقد فصّل شلجل - فيما بعد - استخدام كلمة ألمانية تعنى «يرمز» . إن كل فن يجب أن يكون «رمزيا» ؛ أى أنه يجب أن يمثل صورا ذات معنى . إن الطبيعة نفسها تبدع رمزيا ، إنها تكشف عن الباطن من خلال الخارج ، وكل شئ له سماته ، والفنان يشير إلى سمات الأشياء ، وهو يعير القارئ إحساسه للنفاذ إلى اللب الداخلى[٣٥] . وهكذا فإن الفن هو طريقة للمعرفة من خلال العلامات ، إنه تفكير بالصور . إن الشعر هو تصوير بصرى للأفكار وفق الصيغة التى لا تكاد تندُّ عن الترجمة فى محاضرات ١٧٩٨ عن علم الجمال[٣٦] . إن مصطلح «الفكرة» عند كانت وفيشة قد ورد حينذاك في محاضرات فيينا . إن الشعر يجب أن يعبر عن الأفكار ، أى الأفكار والمشاعر الصادقة والخالدة التى تعلو على الوجود الأرضى فى صور[٣٧] . وهنا وفى مواضع أخرى نجد شلجل فى خطر حقيقى من الوقوع فى سوء الفهم العقلانى للفن . فإن صيغة (التفكير بالصور) قد تركت انطباعا كبيرا خارج ألمانيا أيضا : فلا بد أن الناقد الروسى بلنسكى قد استمد التعبير من مصدر ألمانى ما ، وتعبير هيجل «تصوير محسوس للفكرة» يتطابق

(٣٤) فيينا ، المجلد الأول ، ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٣٥) المؤلفات الكاملة ، المجلد الثانى عشر ، ص ٣٤٦ .

(٣٦) ١٧٩٨ المحاضرات ، ص ٢٣ .

(٣٧) فيينا ، المجلد الأول ، ص ٤٥ .

مع هذا التعبير بشكل كبير . وعادة ما نجد أن الممارسة النقدية لشلجل تجعله متمسكا بصرامة بنظرته الأصلية (المستمدة من هردر) من أن الشعر يجب أن يكون عينيا ، وهو لم يضف إلى هذا إلاّ ضرورة العلاقة الرمزية بالكون كله ، وهى مماثلة متعلقة بالعالمين الأصغر والأكبر وجذورها ما هو عضوى فى الأفلاطونية الجديدة . إن العمل الفنى عليه «ألا ينضب من الطبيعة الإبداعية التى مقابلها قائم فى النمنمة»[٣٨] . الفنان العظيم هو نفسه مرآة للكون ، إنه ممثل هذا الكون . وشلجل يقتبس من موريتز قوله : «إن كل جميل من يدى الفنان الذى يشكل هو تجسيد فى مُنَمْنمات لذروة الجمال فى الكل العظيم للطبيعة»[٣٩] . وعظمة الفنان يجب الحكم عليها بنجاحه فى تشكيل مثل هذه المرآة هو نفسه : بجلاء وطاقة واتساع شامل محيط[٤٠] .

وهذه النظرة الرمزية للشعر ، هذا التماثل لكلية الكون وعلاقاته هما وضع مبشر يجب حراسته بعناية ضد خطرين : النزعة العقلانية ، والنزعة الصوفية . وشلجل لم يَنْجُ من أى منهما تماما ، فقد أغرته النزعة العقلانية كثيرا فى مناقشة القصيدة الفلسفية التعليمية وفى شكل المثل المزيفة لوحدة من الشعر والفلسفة . لقد آمن بأنّهما يسعيان للغاية نفسها بوسائل مختلفة ، وأن الشعر يمكن أن يسمى «فلسفة خارجية» ، والفلسفة «شعرا باطنيا»[٤١] . ويبدو ، بالنسبة إليه ، أن دمج التحمسّ الفلسفى والشعرى هو حل معضلة القصيدة الفلسفية الكاملة[٤٢].

(٣٨) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٣٠ (١٧٩٦)

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩١ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

وبطبيعة الحال إذا أردنا أن نبرر هـذه الصيغ فإنه يجب أن نفكر فى الفلسفة لاعلى أنها موضوع فنى ، بل بالمعنى الذى فهم به الرومانسيون الفلسفة : فلسفة شعرية، تفكير بالرموز كما يمارسها شلنج ويعقوب بوهمه .

ولكن بينما يبدو شلجل أحيانا قريبا من هذا التوحيد الفريد للشعر والفلسفة فإنه كان - فى أغلب الحالات - خاضعا للتعرض لخطر النزعة الصوفية . لقد استمدّ من شلنج عبارة : «إن الجمال هو اللامتناهى وقد عُرض على نحو متناه» ، وعدّل العبارة لكى نقرأها على النحو التالى : «الجمال هو العرض الرمزى للامتناهى»[٤٣] ،واللامتناهى مقصود به ألاّ يكون شيئا كاملا مجاوزا لهذا العالم، بل بالأحرى هو السر الكامن وراء الظواهر ، والسر الكامن فينا : إنه شىء كونى غامض ، إنه «الحُكْم المهم للقلب ، هذه الحدوس العميقة التى يبدو فيها اللغز الحالك لوجودنا وقد تحلل»[٤٤] .

ويبدو أن هذه الفقرات قد كُتبت تحت تأثير بيئته : تحت تأثير أخيه وشلنج وكروز أو عديد من الآخرين من معاصريه . وبالتأكيد فإن أوجست فلهلم يأخذ بوجهة نظر عن الشعر ليست عقلانية وليست صوفية ؛ والأسطورة هى المفهوم الذى يجمع الاثنين معا . إن الصبغة الشعرية التى يضفيها الانسان ليست صبغة فيلسوف أو صوفى ، بل صبغة صانع للأسطورة . والأسطورة هى نسق الرموز التى يحّط عليها الشاعر والتى يستعيدها للوعى[٤٥]. ويتقبل شلجل الرأى الذى يذهب إلى أن الإنسان

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٩٠ .

(٤٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٤٤ - ١٤٥ .

(٤٥) برلين ، المجلد الأول ، ص ٢٣٠ .

مرّ بحالة سادت فيها الأسطورة ومثل تلك الحالة طبيعية بالنسبة إليه . وكتاب الفيلسوف البريطاني ديفيد هيوم «تاريخ الدين الطبيعي» والذى يشرح أصل الدين فى الخوف وحرفة الكهانة قد وقع في خطأ تام . فهناك رعدة لا حدود لها فى الإنسان لا يستطيع أن يمحوها بأى درجة من درجات الأمان المادى . وما يسمى عادة التنوير يجب بالأحرى أن يسمى الإظلام ؛ لأنه يعنى تلاشى النور الباطنى للإنسان[٤٦] . وليست الأسطورة مجرد مادة خام للشعر ، إنها الطبيعة نفسها فى زى شعرى ، إنها الشعر نفسه ، إنها وجهة نظر للعالم كاملة . ولما كانت الأسطورة تحولا للطبيعة ، فإنها قادرة على تحولات شعرية لا متناهية[٤٧] . والأساطير اليونانيةوالمسيحية - هى من الناحية التاريخية - المصادر الأساسية للإلهام الشعرى، ومع ذلك يدرك أوجست فلهلم أنها تجف اليوم[٤٨] ، وأنه من الضرورى البحث عن أسطورة شعرية جديدة . وأحيانا ينزلق إلى رأى خارجى عن استخدام الأساطير عندما يدافع عن استخدام الرموز الكاثوليكية[٤٩] بدون أن يتقبل بالفعل الكاثوليكية . ولكن علينا أن نتذكر أنه كان عليه أن يدافع عن نفسه ضد الشك فى اشتراكه فى تحول أخيه إلى الكاثوليكية الرومانية، بل حتى المشاركة فى مؤامرة كاثوليكية سرية . وعادة ما يفهم أن الشعر لا يتطابق مع الأسطورة ، وأن الأسطورة ليست مخزناً ساكناً من الصور والآلهة والقصص . لقد دعا إلى إمكانية وجود طبيعة جديدة وأسطورة ووحدة من «الفيزياء» والشعر ؛ حيث تعنى «الفيزياء» الفلسفة الطبيعية عند شلنج .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٣٢٢ - ٣٢٣ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٣٣٧

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٨٣ .

(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٤٠٠ .

وذهب إلى أن الأسطورة يمكن أن تكون منفصلة عن الشعر إذا كانت فحسب أسطورة حية ، وإذا ظهرت كخيال لاشعورى للبشرية ، وبها يمكن للطبيعة أن تصطبغ بصبغة إنسانية إذا ما كانت عقيدة لاتزال قائمة بين الشعور ؛ إنها لايمكن أن تكون ابتكارا مصطنعا للفرد[٥٠] . ومع هذا واضح أنه ذهب إلى أن هذا ليس اعتراضا على الأسطورة الطبيعية الجديدة التى تجسّد الرمزية الشعبية لقصص الجنيات والقوة السحرية للأحجار والنباتات ودلالة الحيوانات وهى القوى الكيماوية . وهو فى تشخيصه لدانتى يقرر أن «أشد قوى الطبيعة جوهريةً تصبح بالنسبة للشاعر رموزا للوجود الروحى . وهكذا من وحدة فيزيائية مع لاهوتية تظهر أسطورة علمية . وإذا ما شك الإنسان فى أن الشعر يمكن أن يصبح كياناً للمثالية ، فإن الإنسان يستطيع أن يراه متحققا عند دانتى[٥١] . وشلجل هنا يستجيب لفقرة فى «التفكير الشعرى » لجرافينا[٥٢] لتدعيم رأيه عن وحدة الفيزياء واللاهوت عند دانتى ، وهى فقرة تصبح عنده مثل تنبؤ لجهود نوفاليس . والمثالية فى رأى شلجل ونوفاليس هى مثل «عصا الساحر التى تجسد ما هو روحى بسهولة وتضفى الطابع الروحى على المادة ، لأن الشعر يجب أن يظل يتردد بين العالم الحسى والعالم العقلى»[٥٣] ، وحتى الشعر الوصفى (وقد جرى التنديد به فى شكله الإنجليزى) يمكن إنقاذه بوجهة نظر رمزية للطبيعة[٥٤] .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٠٠ .

(٥١) برلين ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٠ .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩٢ .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٢١٥ .

وبينما كان تجديد الأسطورة وإبداع نسق للرموز والتراسلات يشكلان محورا رئيسيا فى مفهوم شلجل للشعر ، فإن علينا أن نركز على أن شلجل لم يوحّد بين الشعر الحديث والشعر الشعبى الذى هو الشعر «الطبيعى» اللاشعورى بالمعنى الذى عند هردر . وما يجرى عرضه يجب ألاّ نخطئ فيه ، فنعدّه تنويعاً للفقرات المماثلة عند فيكو وهردر وديدرو ، فلدى شلجل وجهة نظر مختلفة تماما لتاريخ الشعر ودور الشعر «الطبيعى» فيه . وهو يستخدم مصطلح الشعر «الطبيعى» ، ويميز ثلاث مراحل فيه : (١) الشعر الأولىّ فى شكل اللغة الأصلية، الشعر فى اللغة ، (٢) الإيقاع ، (٣) الأسطورة . والشعر المحفوظ اليوم بالفعل ليس هو الشعر الطبيعى بهذا المعنى . وشلجل يسلم بأن هناك معنى يمكن للإنسان أن يتحدث به عن الشعر اليونانى على أنه شعر الطبيعة ، وهو معنى واضح أنه قريب جدا من مصطلح شيلر الشعر «الفطرى» ، إذن ليس هناك انقسام بين الغريزة اللاشعورية والنشاط الحر الواعى بذاته[٥٥] . ولكن حتى هوميروس ليس شاعرا شعبيا بمعنى أنه يخاطب الطبقات الدنيا . إنه يتغنى - أولاً وقبل كل شئ - للأمراء والسادة النبلاء ، زيادة على ذلك فهو شاعر الشعب ، بمعنى أنه يمتّ إلى الأمة بكاملها وهو شامل لكل الطبقات . وإن قصائده لا تحتوى على أى ثقافة جامدة تنغلق فى وجه غير المتعلمين[٥٦] ، وبهذا المعنى القومى الشامل وحده يمكن أن يوصف هوميروس بأنه أعظم الشعراء الشعبيين[٥٧]. كما أن منشدى شعر الحب الذين تبّينهم شلجل مبكرا لم يكونوا، بأى حال من الأحوال شعراء شعبيين[٥٨] . وشكسبير - بطبيعة الحال-

(٥٥) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٧٧ .

لم يكن شـاعراً شعـبيـا على نحو مـا كان يعـتقد هردر وجـماعـة «العاصـفة والاجـتيـاح» . ولقد قـال شلجل وكرّر مـراراً أن شكسـبيـر «هو فنان عمـيق التفكير»، ووجد فيـه «تنمية رائعة للقوى العقلية والفن المارس ومقـاصد قيمة تُعَدُّ ناضجة»[٥٩] . وهكذا فإن مصطلح الشعر الشـعبى هو حقا مصطلح يجب قصره عـلى الأغنيات التى تُكْتب تعبيـرا عن الطبقات الدنيـا أو تكتب بينها[٦٠] . ورغم أن أوجست فلهلم لم يكن ينقصه الـذوق للقصائد الأسكتلندية والأغنيات الشعبية الألمانية وحتى القصص الشعبية فى القرن السادس عشر ، إلا أنّه كان له موقف منفرد إزاءها . لقد اعترف بأنها فى الأغلب أصداء معتمة سحيقة للقديم الأصيل ، ولم يـشارك فى التحـمس الحالي من النقـد لكل نأمة من أغـنية أو رواية تكون شائعة بين معاصريه من الجرمان . وهو فى مقاله الشهير عن برجر (١٨٠٠) الذى يعد دفعـا لاستعراض شـيلر الفج قد نحّى بالفعل حـالة الشعر «الشعبى» تنحية حقيقية[٦١] . وعلى أى حال فإنه طوال حياته آخذ بوجهة نظر هردر من أنّ الشـعر هو لغة كلـية للبشـرية . وهكذا فهـو ممكن بين كل أنواع وظروف الناس فى كل العصـور وفى كل المجتمعات . لكنه لم يجـد أى ميزة خاصة فى الشعـر الشعبى ، كما أنه لم ير أى رذيلة خاصـة فى الشعر المركب المثقف الموجه لجمهور محدود .

إنّ شلجل مـا كان فى اسـتطاعـته أن يرتكب الخطـأ الذى وقع فيـه عبـاد الطبيعة ؛ لأن لديه رأيا سديدا عن العلاقة بين الشعور واللاشعور ، بين الإلهام والحرْفة ، بين التخيل والعلاقة فى عملية تأليف الشعر . لقد رفض كلا النزعة العقلانية والإلهام الصوفى الغامض ، بمثل ما رفض (وإن كان بصرامة أقل) كلا

(٥٩) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٨ .

(٦٠) برلين ، المجلد الثالث ، ص ١٦١ .

(٦١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٧٥ .

الطرفين فى وصفه للشعر. وهو دائما وأبدا ما ينقد جماعة «العاصفة والاجتياح» للعبقرية وحدها ، كما كان منتقدا شديدا لحديث كانْت عن العبقرية فى كتابه (نقد ملكة الحكم) ، فشلجل يرى أن كانْت يجعل من العبقرية مجرد أداة عمياء للطبيعة . من الحق أن هناك شيئا فى الفن لا يمكن تعلمه، لكن الغرض وكل الدوافع التى يمكن أن تتسلل إلى النشاط الحر تؤثر فى ممارسة الفن . ولقد ظهرت الأعمال العظيمة للفن مثل التراجيديات اليونانية نتيجة المناقشات[٦٢] . إن الإبداع كله هو إصدار حكم، وكل تعبير عن القوة الإبداعية مرتبط باستبطان دائم فى الوقت نفسه[٦٣] . إن العبقرية هى الوحدة الصميمة للاشعور والنشاط الواعى الذاتى للروح الإنسانية ، للغريزة والقصد ، للحرية والضرورة[٦٤] . والعبقرية تشمل الانسان الداخلى بكليته ، كل قواه : لاخياله وفهمه فحسب ، بل أيضا تخيله وعقله[٦٥] . ويمكننا أن نقول عابرين إن شلجل يرسم هنا تفرقة بين الخيال والشطح الخيالى، وهذا الأخير يعتبره القوة العليا المرتبطة بالعقل . إن «التخيل الإبداعى» حر حرية مطلقة ومقيد بقانون فى الوقت نفسه، ولا يمكن أن يوجد فيه شئ يدّعم القانون . ويشرح شلجل المسألة قائلا : «على الإنسان فحسب أن يعرف أن التخيل الذى صدر منه العالم أولا والذى من خلاله يجرى إبداع الأعمال الفنية هو القوة نفسها، ولكن فى أنواع مختلفة من النشاط»[٦٦] . وهذه هى التفرقة التى أقامها شلنج بين التخيل الأولى والتخيل الثانوى، والتى استغلها كولردج كثيرا .

(٦٢) برلين ، المجلد الأول ص ٨٢ .

(٦٣) المصدر السابق ، ٨٣ .

(٦٤) المصدر السابق .

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٨٤ .

(٦٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٨٤ .

ولا يبدو أن شلجل قد أدرك أن هناك تناقضا بين هذا الرأى فى الفن الذى يوحّده إن لم يكن مع الطبيعة فعلى الأقل مع العـمليات الإبداعية للطبيعة وبين إلحـاحـه الـعـادى عـلى الوعى والتـأمل لدى الـفنان . فـإذا رفض الرأى الكلاسـيـكى الجديد والـرأى الأرسطى عن «المحاكـاة» ولم يعتـرف إلا بأنّ المحاكاة يمكن أن تعنى أن الفن «يجب عليه إبداع أعمال حـية مثل الطبيعة التى تبدع باستقلال وهى المنظمة والتى تقوم بالتنظيم»[٦٧] فيبدو أنه لا يوجد موضع للتـأمل الـذاتى للفنـان والنقـد الذاتى له، والـذى يلحّ على أنه ضـرورى وخـاصـة بالنسبة لشاعر عصـره . يقول : «إن الشاعر اليوم يجب أن يكون أكثر وضوحا فى معرفته بطبيعة الفن عن الشعراء العظام فى العصور السابقة ، والذين يجب علينا أن نفهمـهم أفضل مما فهموا هم أنفـسهم : إنّ التأمل الأرقى يجب فى أعماله أن ينغـمر فى اللاشعور»[٦٨] . ونحن نفترض أنه فى نسق شلنج الذى يتبناه شلجل هنا فـإن بزوغ الوعى من الطبيعة يـجرى تصوره على أنه مسـتمر وتدريجى؛ حتى إنه لا يمكن إقرار أىّ ثنائية للشـعور واللاشعور بالمعنى الدقيق : فعلى مستوى أرفع فإنّ الشعـور واللاشعور ، الحرية والضرورة شئ واحد . إن من مزايا المنهج الجدلى أن يتوفـر الشيئان معا . وكثيرا مـا نجد على نحو ما هو قائم الجـدل حول الإلهام ضـد الغرض الواعى فى تأليف الشعـر فإنّ الحل الذى يؤكد أن الاثـنين ضروريان هو الحل الصـحيح ، وتصادق عليـه الملاحظة والاستنباطات ودراسة البديهات التـاريخية . لكن مثل هذه الحلول لا تقول إلاّ القليل عن قـدْر ومرتبـة كلا العنصـرين المتناقضين ، بينمـا يتم رفض الطرفين الزائفين لا يُطرح إلا القليل لتقدم قضية المعرفة .

(٦٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٠٢ .

(٦٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩٠ .

ويصدق الأمر نفسه على الحلول المطروحة للتوفيق بين التعارض القائم بين الشكل والمحتوى ، بين الوحدة والتنوع، باستخدام كلمات سحرية هى «الكل» أو «العضوية»، وهى كلمات سائدة فى ألمانيا منذ هردر وجوته والأخوين شلجل . ودائما ما يستجيب أوجست فلهلم لاستعارة العضونة، وهو يدفعها أحيانا إلى آفاق بعيدة جدا . وشلجل فى مناقشة رواية «فلهلم ميستر» لجوته؛ حيث اقترح البطل أن يأخذ على عاتقه هاملت يجد التوازى الذى عقده جوته بين العمل الفنى والشجرة ضعيفا للغاية . فهناك أغصان يمكن تقليمها من الشجرة، وهناك أغصان أخرى يمكن تطعيمها دون أن يحدث اضطراب فى «النمو الملكى الحر» أو يترك آثاراً مرئية بارزة . وهو يسأل : «ولكن ما إذا كان هناك مزيد من التشابه لقصيدة درامية لهذا النوع مع تنظيم أعلى فيه لا يمكن أحيانا للتفكك الفطرى لعضو من الأعضاء أن يتمكن من الشفاء بدون *تحريض حياة الكل*»(٦٩) . وشلجل فى نقده للنظْم المترف عند إيور يبيديس واستخدامه للكورس كمجرد زخارف خارجية يعقد من جديد التشابه بين العمل الفنى والكائن الحى على نحو وثيق جدا، «إذا كانت الأعمال الفنية يُنظر إليها ككُليات منظمة إذن، فإنّ تمرد الأجزاء المؤدّاة ضد وحدة الكل هى بالضبط التعفّن فى العالم العضوى، والذى هو عادة الأكثر نفورا والأنبل فى الشكل العضوى الذى تدمره، ومن ثم يجب أن تملأنا بأكبراشمئزاز فى أكثر الأنواع الأدبية بروزا (التراجيديا) . وعلى أى حال فإن معظم الناس أقل حساسية بالنسبة لتأثير الوحى عن تأثير الفساد الجسمانى»(٧٠) . هذه الأقوال المتطرفة التى توعد العمل الأدبى بما هو حيوانى قد تركت انطباعا أقلّ من الانطباع الذى تركه شلجل عندما أقام تقابلا بين

(٦٩) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٣٢ .

(٧٠) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٨ .

الشكل العضوى والميكانيكى، والذى عرضه فى بداية المجلد الثالث من «المحاضرات الدرامية» : «يكون الشكل ميكانيكيا عندما ينفصل من خلال التأثير الخارجى، ويتحول إلى شىء مادى كمجرد إضافة عرضية بدون علاقة مع طبيعته (وعلى سبيل المثال عندما نعطى شكلا متّسقا لكتلة ناعمة حتى يمكنها أن تحتفظ به بعد أن يصبح صلبا) . ومن جهة أخرى فإنّ الشكل العضوى فطرى ، إنه يفضّ نفسه من الداخل، ويكتسب تحدّديته تلقائياً مع التطورالكلى لبذرته الأولى»، ومثل هذه الأشكال تحدث في الطبيعة من بلورة الأملاح والمعادن إلى النباتات والزهور إلى الجنس البشرى . وكذلك فى الفنون الجميلة، فإن كل الأشكال الأصلية عضوية أى تتحدد بمحتوى العمل الفنى . بكلمة واحدة ، الشكل ليس إلاّ متحدثا ذا دلالة ، إنه الملمح الناطق بكل شئ، والذى لا تشوّهه أىّ عوارض مقلقة يعد شاهد عدل على طبيعته الخفية(٧١) . وهنا تمتد المماثلة إلى المعادن والنباتات والتقابل مع الشكل الخارجى المفروض، ويتجلى هذا بكل وضوح، وكان على كولردج أن يقتبس هذه الأقوال اقتباسا حرفيا .

وعادة ما يؤكد شلجل «الوحدة وعدم الانقسام» فيما يتعلق بالعمل الفنى(٧٢) و«التحديد المتبادل الباطنى للكل والأجزاء»(٧٣) ، وأن كل شئ فى العمل الفنى يوجد بشكل نسبى بالنسبة للكل(٧٤) . إن الكل الجميل لا يمكن أن يتركّب من الأجزاء الجميلة ، إن الكل يجب أن يُطرح أولا بشكل مطلق، ثم ينبع منه

(٧١) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٨ .

(٧٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٢٢ .

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٨٧ .

(٧٤) برلين ، المجلد الأول ، ص ٤٩ — ٥٠ .

الجزئى[٧٥] ، ويعتبر شلجل العمل الفنى مثاليا إذا «كانت فيه المادة والشكل ، الحرف والروح قد تداخلا على نحو كامل حتى نعجز عن التمييز بينهما»[٧٦] وشلجل فى رفضه للاعتراضات على شكل السوناتا باعتبارها سرير بروكريست[٧٧] للشاعر يقول - بحق - إن الاعتراض يمكن أن ينطبق على أى شكل مادى، وأنه يفترض أن الشعر المكتوب هو تمرين نجد فيه أن المسودة الأولى فى شكلها النثرى الهلامى تدخل مرغمة فى نظمه . ولكن مثل هؤلاء الناس ليس لديهم تصور أن الشكل هو بالأحرى أداة ، آلة للشاعر ، وأنه منذ التصور الأول للقصيدة فإن المحتوى والشكل، وهما أشبه بالنفس والروح، لا ينفصلان»[٧٨] ومع هذا إذا ما جرى تصور هذه الكلية فإنها مطلقة، حتى إنه لا يمكن تمييز عنصر فيها ، فإنّ النقد سوف يصاب بالشلل ؛ وذلك أننا يجب أن نرسم فروقا لكى نتحدث . وعملية العرض فى النقد هى بالضرورة عملية متعاقبة بطيئة ؛ حيث يسبق جزء جزءاً آخر .

ومن الناحية التطبيقية كثيرا ما يلجأ شلجل أساسا إلى الشكل أو «الشكل الباطنى» . وهو فى مناقشته لترجمة فوس الشهيرة لهوميروس يتساءل ما إذا كان فوس قد عثر بالفعل على «الشكل والأسلوب والنغمة واللون الخاص بالقصائد الهوميروسية ، وهذه هى أشد الأمور أهمية فى الحقيقة؛ لأنها تضم الكل؛ حيث إن كل محتوى القصيدة لا يعرف إلا من خلال وسيط الشكل»[٧٩] ،

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٢٩١ .

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٧٩ - ٨٠ .

(٧٧) استنادا إلى أسطورة يونانية ؛ حيث إن بروكريست اللص كان يفرد ضحاياه حتى يتلاءموا مع السرير الذى أعده لهم (المترجم) .

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٩ .

(٧٩) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ١٣٤ .

مثل هذا التصور الواسع للشكل هو القائم أيضا فى أساس أكثر أبحاث شلجل تأثيرا بشكل عملى للوحدات الثلاث . لقد أسقطها لصالح «وحدة أعمق أكثر حميمية وأكثر صوفية»[٨٠] ، والتى قَبِل شلجل التعبير عنها بمصطلح «وحدة الاهتمام» والمستمد من دى لاموت[٨١] وهو ناقد فرنسى فى أوائل القرن الثامن عشر . غير أن شلجل يدرك الفرق بين استخدامه واستخدام دى لاموت الذي فكر فى سيكولوجية الجمهور . الوحدة عند شلجل هى بالأحرى «شكل باطنى» ، فكرة أشبه بالقدر فى التراجيديا اليونانية .

وأحيانا يبدو شلجل أنه يعترف بأن هناك بعض التناقض بين الشكل والمادة حتى فى العمل الفنى الممتاز ، فهو يثنى على الدراما الإسبانية للطريقة التى حول بها الشعراء الإسبان ما هو مجرد شيء عجيب وحافل بالمغامرة ، وقد أنفذوا فيه «روحا موسيقية» مصفاة تماما من المادية الفجّة ، وحولوه إلى لون وعطر . ويجد شلجل افتتانا لا يقاوم فى هذه المقابلة بين المادة والشكل[٨٢] ، كما يجد صيغةً تبدو أنها تتخلّى عن النظرية العضوية الخالصة للكل . وهو فى مناقشة القصيدة التعليمية يقدم تنازلا عن التفرقة بين الشكل والمادة . فمن الحقّ أنه لا يعتبر القصائد التعليمية هى ذروة الشعر؛ لأنّ كلّيتها ليست شاعرية ، بل تترابط تماما بالمنطق فحسب . زيادة على ذلك فإنه لا ينكر إمكانية أصالة العناصر الشعرية الجزئية ، وهو يقول - الآن - إن للشعر روحه وحروفه ، ويجب أن يتاح له أحيانا أن يبث الحرف معزولاً بانفصال عن الروح[٨٣] ، وهنا نجد أن الباحث العالم الحرفى، والذى يقوم بالتجريب، يتمرد ضد نظريته العامة .

(٨٠) فيينا ، المجلد الثانى ، ص ٩٧ .

(٨١) المصدر السابق ص ٩٥ .

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٦ .

(٨٣) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٢ .

ومن الملاحظ الآن مدى مهارة شلجل ووعيه بإمكانية ربط النظرة العضوية «المقدسة» للشعر بالاعتراف بنظرية للأجناس الأدبية . إن مفهوم وحدة العمل الفنى المكتفى بذاته والكامل يفضى إلى مفهوم «تفرّده» الكامل ، وأنه نسيج وحده . وهو يفضى عند كروتشه والمحدثين الآخرين إلى النتيجة المنطقية ألا وهى استبعاد مفهوم الأجناس الأدبية بالكلية . وليس الأمر هكذا عند شلجل الذى يتمسّك تمسكًا صارما بالاستعارة البيولوجية التى تتضمن أن كل فرد مهما يكن فرديا إنما يمت إلى نوع : «إن الأشكال الأصلية يجب النظر إليها كأنواع لتنظيمات ترتبط بها الحياة ، لكنها لاتزال تتيح تفاوتاً مسموحاً به للفردية»[٨٤]، «إن قانونا معينا للشكل هو شرط الفردية الحرّة فى الفن على نحو الوضع فى الطبيعة ، فإنّ أى شىء لا يمت إلى أى نوع من التنظيمات هو أمر بشع مخيف»[٨٥] ، البشاعة والتهجين هما الاعتراض على الخليط غير السليم للأجناس الأدبية ، والذى يشير إليه شلجل دائما على أنه انحطاط بالفن . ويتكرر نقده لأرسطو لأنه حاول أن يحكم على الملحمة بقوانين التراجيديا[٨٦] ، وكثير من نقد شلجل هو نقد مباشر للأجناس الأدبية ، وهو نقد يندّد بأى انتهاك لنقاء الجنس الأدبى ، ومن ثمّ يمكن اعتباره من البقايا المتخلفة لوجهة نظر الكلاسيكية الجديدة . ومع هذا فهو فى تصوره الفعلى للأجناس الأدبية يختلف اختلافا بيّنًا عن المعتقدات الكلاسيكية الجديدة .

وأوجست فلهلم شلجل يناقش الملحمة باستفاضة مستعينا فى هذا بنظرية أخيه فريدريك عن الملحمة اليونانية ، وذلك أثناء ما كان أوجست فلهلم

(٨٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٨٣ .

(٨٥) المصدر السابق ، ص ٦٩ .

(٨٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٦٢ .

يستعرض «هرمان ودوروثيـا» لجوتة (١٧٩٧) . إن أوجست فلهلم يشارك أخاه فريدريك في نظريته بأن الصـدفة قد تلعب دورا كبيـرا في الملحمة ، وأنه يمكن تقسيمها وتركـيبها بسهولة، وأن عرضها يجب أن يكون عرضـا موضوعا خاليا من العواطف، ولا يجب أن يوجد خـداع مصطنع ولا صعوبات متـراكمة ولا أعاجـيب فجائيـة ولا توتر يتجه إلى نقطة واحـدة . وطـوال الملحـمة يجب أن يكـون هنـاك انسياب كبيـر ونزاهة كبيرة فى العرض[٨٧] . ويذهب شلجل إلى أن الفروق بين الملحمة والدراما لا يمكن اشتقاقها من الفروق القائمة بين الحكْى والحوار . إن الحوار فى كـلٍّ من الملحمة والتراجـيديا ليس حوارا طبيـعيا، بل يتعدّل فى معظم تفاصـيله الدقيقة بطابع الكلى الذى يمت إليه[٨٨] . وهو فى نقده لفرجيل - الذى يعدّه شلجل فى مرتبة دنيا بالنسـبة لهوميروس - يستخدم هذه المعـاييـر اسـتـخـدامـا فـعـالا : إن تاريخ «ديدرو» هو جـزء تراجـيـدى من شخصيةعاطفية انفعالية[٨٩] أكثر من كونه جزءا ملائما فى ملحمة . إن فرجيل يؤثر بالتعاطـف مع شخوصه، بل إنه حتى ينغـمر فى «صيحـات متكلفة» عن أبطاله أو يخاطبهم مـباشرة[٩٠] . ويقارن شلجل بين الملحـمة والنقش البارز ، ففيهما تظهر الشخوص مصورة من جانبها والنقش البارز لامتناه بالطبيعة، على حين أن التراجـيديا هى أشـبه بمجمـوعة تماثيل . وأبطال فـرجيل أشبـه بصور مرسومة عيونها، متجهة دائما إلى الرائى مهما يكن وضعه . لقد جعل فرجيل الملحمة خطابة وذاتية، ومن ثمّ دمرّ «مثاليتها»[٩١].

(٨٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٨١ ، ص ١٩٠ ، ص ٢٠٨ ، ص ٢١٩ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ١٩٠ .

(٨٩) ١٧٩٨ ، المحاضرات ، ص ١٢٥ .

(٩٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ص ١٩٥ عن الإنيادة ، الكتاب الرابع ، ص ٤٠٨ وما بعدها .

(٩١) برلين ، المجلد الثانى ، ص ١٧٩ - ١٨٠

والرواية، في نظر شلجل، لا شأن لها بالملحمة . إنها ذاتية ، وشخوصها هي مجرد أدوات في يد المؤلف(٩٢) . والرواية تستهدف الشمولية التامة، ومن ثم تستطيع أن تستخدم معظم الأجناس الأدبية الأخرى . وهي تعرض لتلك الألغاز من الحياة التي لا يمكن التعبير عنها حقا، ومن ثم فإن كل تفصيلة فيها تصبح ذات معنى(٩٣) . إن الملحمة هي الجنس الكلاسيكي بحق، والرواية هي الجنس الرومانسي بحق . وفكرة شلجل عن الرواية قائمة على نموذج دون كيشوت وفلهلم ميستر وهنريج فون أو فتردنجن ، بينما الواقعية الإنجليزية ومحاكياتها الألمانية يجرى استبعادها باعتبارها جنسا أدبيا فرعيا منحطاً ، نظراً لأن النزعة الطبيعية كلها منحطة(٩٤) . إن الرواية ليست نهاية الشعر الحديث وليست انحرافا عنه . إنها جنسه الأول ، إنها نوع يمكن أن يعرض الجنس الشامل للأدب الرومانسي، وذلك أن الرواية والرومانسي مشتقان من جذر يعني القصة الخيالية(٩٥) .

وعلى عكس فريدريك فإنّ اهتمام أوجست فلهلم الرئيسي من بين الأجناس الأدبية كان موجها إلى الدراما ، وكانت «المحاضرات عن الفن الدرامي والأدب» أكثر أعماله أهمية وتأثيرا من كل أعماله المنشورة . لقد أهمّته التراجيديا أكثر من الكوميديا . فالتراجيديا اليونانية من جهة، والدراما الشكسبيرية والإسبانية من جهة أخرى، فيما بينها من اختلافات وتعارضات هي المحاور التي دارت حولها تأملات شلجل . وهو لم يستخدم كتاب «فن الشعر»

(٩٢) ١٧٩٨ المحاضرات ، ص ٢١٦ .

(٩٣) المصدر السابق ، ص ٢١٧ .

(٩٤) عن ديدرو : الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٨ ، ص ٧ .

(٩٥) برلين ، المجلد الثالث ، ص ١٧ .

لأرسطو إلا استخداما واهنا وإن كان قد أثنى عليه؛ لأنه أوعز بالمماثلة العضوية[٩٦] . وهو لم يكتف باستبعاد الوحدات «الأرسطية» الثلاث ، بل هو بالأحرى يرى أن أرسطو لم يفهم طبيعة التراجيديا على الإطلاق[٩٧] . وتصور أرسطو للشعر هو تصور منطقى وفيزيائى بشكل محض[٩٨] . و«التطهير» يخفى نظرية أخلاقية خالصة[٩٩] . والتفسيرات المعتادة الأخرى للذة التراجيدية هى بالمثل غير مقنعة . إننا لا نستمتع برؤية المأساة، لأننا سالمون أنفسنا ونحن لا نتحسّن برؤية العدالة الشعرية متحققة ويتم عقاب الأشرار[١٠٠] . والعدالة الشعرية - إذا كانت تعنى التوزيع الرائع للثواب والعقاب - ليست بالضرورة أن تكون تراجيديا ممتازة . ويمكن للتراجيديا أن تنتهى بهزيمة الرجل التقى وانتصار الشرير، وبفضل وعينا الباطنى وأفق المستقبل نستعيد التوازن[١٠١] . والعدالة الشعرية فى معظمها بالمعنى الأصيل للكلمة ليست إلاّ «كشفا للنعمة أو اللغة الخفية التى تحوم حول المشاعر والأفعال الإنسانية»[١٠٢] ، وهكذا يجب تفسير التراجيديا بشكل مختلف . وواضح أن نظرية شلجل مستمدة من تعريف إمانويل كانْت للجليل . فالحالة التراجيدية هى إدراك الإنسان لاعتماده على قوى مجهولة وسرعة زوال اللذات والعواطف والحياة نفسها . إنها شعور بالكآبة التى لا يمكن التعبير عنها، والتى ليس لها من دفاع غير الوعى برسالة تتجاوز

(٩٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤٣ .

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣١٩ .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤٣ .

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣١٩ .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ٣١٩ .

(١٠١) المصدر السابق ، ص ٣١٩ .

(١٠٢) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٤ .

حدود الحياة الدنيوية . وعندما تسود هـذه الحالة فإن عرض الثورات العنيفة فى مصيـر الإنسان سواء بتلطيف إرادته أو دعـوته إلى الْجَلَد البطولى ، نستطيع أن نتحدث عن الشعـر التراجيدى[١٠٣] . وإذا كان على الإنســان أن يصوغ غرض التراجيديا كمـعتقد، فإن عليه أن يقول إن الوجود الدنيـوى يجب أن يعد أشبه بالعدم ، وأن كل مـعاناة يجب تحـملها، وأن كل الصـعوبات يجب قـهرها لا لشئ سـوى تأكيـد مطالب العـقل بالنسبـة لما هو إلهى[١٠٤] . وهكذا نجد فى التراجيـديا أن صراع الإنسان مع القدر ينحلّ إلى تناغم ، لكنهـا تحتاج إلى أن تكون تناغما مثاليا فحسب[١٠٥] .

وبالمثل فإن الكوميديا مستمدة من الحالة الكوميدية ، وهى تعنى نسيان كل الاعتـبارات الكئيبـة فى الشعور الســار بالسعادة الراهنة . وحـينئذ نحن نكون ميـالين إلى أن نرى كل شئ فى ضوء بهج . إن أشكال النقـص وعدم الانتظام عند الإنســان يجب ألا تعود مـوضوعـات الكراهية أو الشـفقـة، بل يجب أن تدخل التسلية والتـرفيه . والشاعر الكوميدى يجب أن يمتـنع عن ترك شخوصه تستثير الوقار الأخـلاقى أو التعاطف الحقيقى[١٠٦] . وفى التراجيديا كل انفعال يسير فى اتجاه واحد ، وفى الكوميديا هناك «نقص واضح فى الغرض» وإسقاط لكل الحدود المقيدة فى استخدام ملكاتنا العـقلية . والكوميديا تكون أكثر كمالا إذا كانت أكثر حيـوية، وهى وهم تلاعبنا الخالى من الغرض، وأهوائنا التى بلا

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٢ – ٦٣ .

(١٠٤) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٣٢٠ ، فيينا ، المجلد الثالث ، ص ١١٢ – ١١٣ .

(١٠٥) المحاضرات ، ص ١٦١ ، فيينا ، المجلد الأول ، ص٦٣ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٦٣ – ٦٤ .

حدود[١٠٧] . وفى الكوميديا يستحسن شلجل تحطيم الـوهم ومواجهة الجمهور حتى الإشـارة إلى المشاهدين المفردين من الجـمهور . والكوميـديا «تبحث عن أشد التقابلات تلوينا والأضرار المتعارضة دائما»[١٠٨] . وواضح أن شلجل يمكن أن يكون لديه تعـاطف مع كوميـديا الأخلاق وكـوميديا الشـخصـيات . وهو يعترض بصفة خاصة على النقاد الفرنسيين لاعتـبارهم كوميديا الشخصيات أكثر تفوقًا على كوميديا المكائد. وشلجل مع تفضيله غير الرومانسى الواضح العادى للجنس الأدبي الخالص مهما يكن الجنس الأدبى رومانسيا فى ذاته ، إنما يفضل كوميـديا الشطح الخيالى والهوى على الكومـيديا الواقعية التى يرى فـيها تناولا جادا ، ومن ثم فهى جنس أدبى غير نقى . والسـخرية هى علامة من علامات الكومـيديا والكتـابة الكوميـدية . وعلى أى حال هى لاتشـغل المكانة النظرية المحورية التى كـانت لها فى كتـابات أخيه . وهى تتـجاوز حدود الكومـيديا، لكنها تتوقف عند التراجيديا الأصيلة[١٠٩]: «إنها إقرار - مهما تكن درجة وضوحه - بأن العرض مبالغة أحادية الجانب، وأن هناك اشتـراكا كبيرا فى التخيل والمشاعر فـيها»[١١٠] وهى تظهر تفـوق الفنان على مادته : «إنهـا قدرته - إذا أراد - على عملية تقديم الوهم الجذاب الجميل الذى لايقاوم، والذى ينشده»[١١١] .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٣ .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .

(١٠٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٧٢ .

(١١٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦٠ - ٦١ .

(١١١) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٧٢ .

ومن الصعب أن نجد مناقشة للغنائية فى الكتابات المنشورة لأوجست فلهلم فيما عدا فقرة فى محاضرات فيينا التى تسمى الغنائية «تعبيرا موسيقيا عن الانفعال باللغة» ، محاولة لتثبيت انفعال حتى تجسده خارجيا، والذى يجب أن يكون قد تناغم من قبل من جانب الذاكرة : «نحن نحب أن نكون فى بيتنا فى لحظة مفردة من وجودنا»[١١٢] . غير أن هذه الملاحظات الموجزة ليست إلا جوهر النظريات التى تطورت على نحو أكبر بشكل كامل فى محاضرات ١٧٩٨ عن علم الجمال وفى محاضرات برلين . إن محاضرات ١٧٩٨ هى - كما هو معتاد فى هذه السلسلة - أكثر محاضراته تأملا فنيا فى صياغاتها؛ ففى ذلك الوقت كان شلجل أقرب ما يكون لشلنج والجمهور الأكاديمى الذى كان يخاطبه وقد حاول أن يعطى نظرياته زيا لفظياً يشبه اللسان المدرسى لرفاقه . إن نظريته وقد نزع عنها لغتها الفنية - هى أن الغنائية يجب أن تكون موسيقية، ويجب أن تكون تعبيرا عن الانفعال الأصيل الفردى والجزئى ، ومن ثم فإن الغنائية لاتستطيع أن تستخدم سوى الموضوعات المرتبطة بالانفعال. وكل شىء متنافر ومتناقض مستبعد من الشعر الغنائى ، والانفعال المتنافر لايمكن أن يندرج إلاّ إذا كان تحقيق التناغم الكامل قد تمّ الاستعداد له بشكل تام . ومن ثمّ فإنّ أى شىء غير أخلاقى ، وكذلك الانفعالات مثل : الغضب أو الحسد أو حتى اليأس المطبق مستبعدة. إنّ وحدة القصيدة الغنائية هى الحالة السائدة، وأشكالها الآلية هى أكثر الأشياء تنوعا لأى جنس أدبى ، ولما كان يجب أن تتطابق مع هذه الأحوال، وأن يكون انتقاء الألفاظ هو أشدها ابتعادا عن الفكر، فإن أشد الاستعارات جرأة وأعظم الإجازات الشعرية يصبح مسموحاً بها[١١٣] .

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٥٨ - ٥٩ .

(١١٣) ١٧٩٨ ، المحاضرات ، ص ١٣٠ ومابعدها .

ولحسن الحظ فى المناقشات المتطورة الفعلية للتنوع التاريخى للغنائية ينسى شلجل مقاله المحدد المتشدد، ويدخل فى الحسبان اعتبارات تعاطفية لكل الأشكال التاريخية . ونظرياته تتعدّل دائما بممارسته النقدية ، وتعاطفه التاريخى الأصيل، والاهتمامات المتسقة للمؤرخ الأدبى والمحب للأدب .

لقد طرح شلجل نظرية فى النقد تعى - على نحو ملحوظ - التعاون والتداخل بين النقد والتاريخ ، بين النظرية والتطبيق . ولقد ذهب إلى أنه لايمكن أن يوجد تاريخ بدون نظرية، لأن التاريخ إذا لم يكن مجرد تسلسل فإنه يتطلب مبدأ للانتقاء . وكل ظاهرة من ظواهر الفن لايمكن أن تصبح لها مكانتها الحقة إلا بارتباطها بفكرة الفن[١١٤] . ومن جهة أخرى لايمكن أن توجد نظرية للفن بدون تاريخ الفن؛ لسبب واضح هو أن التاريخ - وخاصة تاريخ الفن - عليه أن يُعَلم بضرب الأمثال . لقد تبيّن شلجل الصعوبة المحورية فى تاريخ الفن، والذى منذ عصره قام الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه بالوقوف ضد كل تاريخ للفن . إن كل عمل فنى أصيل كامل فى ذاته ، ولكن إذا كان التاريخ يعنى تقدما واقترابا من الكمال، إذن فإن تاريخ الفن يجب أن يتألف من ظواهر ناقصة ، مما يحتم من الناحية الفعلية ألا تكون له مكانة فى عالم الفن الأصيل . وقد حلّ شلجل المعضلة بالرجوع إلى روح الفن التى تبدو دائما وقد تعدّلت ببيئتها وبالأمة وبالعصر الخاص . وهذه الروح تنظم شكلها الخاص ومن ثم لها تاريخها. «إن كل عمل فنى يجب أن يُنظر إليه من وجهة نظره الخاصة ، إنه لا يحتاج إلى تحقيق أقصى ذروة مطلقة ، إنه كامل عندما يكون ذروة نوعه ، ويكون فى مجاله، ويكون فى عالمه، وهكذا نستطيع أن نفسّر أنه يستطيع أن يكون عضوا فى سلسلة لامتناهية

(١١٤) برلين ، المجلد الأول ، ص١٥ .

من أشكال التقدم ، ويظل مشبعاً ومستقلا بذاته فى الوقت نفسه(١١٥) ، وينظر شلجل أيضافى الاعتراض العام الآخر على تاريخ الفن أو التاريخ الأدبى؛ فالفن هو من إبداع العبقريات، ومن ثم فهو مجرد هوى للطبيعة ، سلسلة من الأحداث القائمة على الصدفة . ولقد ردّ بقوله إن الظواهر ضرورية من الناحية الموضوعية، بينما هى من الناحية الذاتية عَرَضية ، إن شخص الفنان عَرَضى ، لكن أسلوب العصر جوهرى وضرورى . ونستطيع أن نفكر فى كل العبقريات الفردية عَلى أنها أجزاء وظواهر فردية للعبقرية (الواحدة) للبشرية التى لايمكن أن تتلاشى، والتى يجب أن تبزغ ثانية من رقادها . وهكذا فإن تاريخ الفن يجب أن يستوعب العصور كلها ، ويستوعب الدهماء ويتجاهل المثقفين والتفاصيل الإنسانية . إنه يجب أن ينظر إلى التاريخ ككل عضوى»(١١٦) .

بهذه الطريقة يتمكن شلجل من صياغة هدفنا بدفع النقد الفنى إلى «وجهة النظر التاريخية، أى أن كل عمل فنى يجب أن يكون مغلقا فى ذاته، ويجب النظر إليه على أنه يمت إلى سلسلة حب من العلاقات بين أصله ووجوده واستيعابه مما سبقه وما يليه، أو الذى لايزال يلاحقه انطلاقا منه(١١٧) . لقد سبق لشلجل أن قال كثيرا قبل (١٧٩٥) إنه «يشرح كيف أصبح الفن على نحو ما هو عليه ، وأننا نظهر أيضا – بأكبر طريقة مقنعة – مايجب أن يكون عليه»(١١٨) . وليس هذا فى نظر شلجل مجرد حتمية تاريخية . إن كل تفسير توليدى ، أى عن طريق السيرة، لا يُعفينا من تكوين حكم مستقل. إن قوانين الجميل

(١١٥) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١١٦) المصدر السابق ،، ص ١٩ ، ص١٨ ، ص٢١

(١١٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص٩ .

(١١٨) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص١٠٧ .

صادقة فى كل مكان وفى كل الأزمان(١١٩) . وهكذا فإن السيرة ليست حاسمة بالنسبة للنقد . والعمل الفنى «منسلخ انسلاخاً كبيرا عن شخص مؤلفه بمثل ما أن الثمرة التى تؤكل منسلخة عن شجرتها ، وحتى لوكانت كل قصائد الإنسان تمثل سيرته الشعرية وتشكل معا - كما هو حادث بالفعل - شخصية فنية، والذى تنكشف فيها فردية الشخص الحقيقى بشكل أو بآخر ، مباشرة أم بشكل غير مباشر، ولانزال نعدها منتجات الإرادة الحرة ، حتى ولو انطلاقا من الهوى، ويجب أن نتركها بدون تحديد ما إذا كان الشاعر لم يستطع أن يعكس فرديته فى أعماله على نحو مختلف؛ تماما إذا كان عليه أن يريد أن يفعل هذا فقط(١٢٠) .

والنقد فى علاقته بالنظرية والتاريخ يجرى تصوره على أنه الحلقة الوسطى البينية بينهما(١٢١) . وشلجل، وهو يناقش النقد، يُخُس قدر دور الحدْس ومجرد الشعور . وأحيانا يُسلِّم بالاستجابة النهائية للشعور : «فى كل نقد حتى لوكان صوريا توجد نقطة ينتهى عندها الباحث، وحيث يتوقف كل شىء ما إذا كان القارئ يستطيع أو سيتفق مع القاضى الْحكَم»(١٢٢) . لكن شلجل يحدد هدف النقد في معظمه فى أطر أكثر عقلانية . «إنه يستطيع أن يتحدث - بطموح، بمصطلح الفلسفة المثالية - عن «تفسير العمل فى كليته وفق نظمه وطبيعته»(١٢٣) أو يستطيع - على نحو أكثر تواضعا - أن يحدد وظيفة النقد على أنها «استيعاب وتفسير معنى العمل بطريقة خاصة وكاملة ومحددة تحديدا صارما»(١٢٤) .

(١١٩) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص٣٧٩ .

(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد اثامن ، ص٧٠ .

(١٢١) برلين ، المجلد الأول ، ص ٢٣ .

(١٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى عشر ، ص٣٩ .

(١٢٣) برلين ، المجلد الثانى ، ص٣١ .

(١٢٤) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ص٢٦ .

ومن ثم فإنّ الناقد يستهدف أن يرفع المشاهدين الأقل استقلالا، ولكن الأكثر شكا، إلى ذرى وجهة نظره الخاصة . والعملية الفعلية لالتقاط معنى العمل الفنى يصفها بشكل كبير على أنها إعادة عرض انطباع عام أو كلى . ففى تواز مع تصوره لكلية العمل الفنى يعتقد شلجل أن الفعل النقدى هو كل، وهو يعارض بالنقد الحق - الذى له طبيعة عضوية حيث لايوجد الجزئى إلاّ من خلال الكلى - النقد الذرى - الذى يرى العمل الفنى على أنه فسيفساء ، مركّب اجتهادى للجزئيات فحسب(١٢٥) . وهكذا يفضل شلجل - مثل شاتوبريان - نقد الجماليات؛ فمن السهل «أن نعنف بالعقل على أن نمدح بالروح . ويستطيع الإنسان أن يفعل هذا ، ومع هذا لايتجاوز السطح وهى المعضلة العبثة لعمل العقل ، لكن المدح يفترض أن الإنسان قد نفذ بالفعل فى الداخل . فى الوقت ذاته يكون سيد التعبير ؛ لكى يلتقط تفرد الانطباع الجمالى الذى يتملّص من مجرد المفهوم»(١٢٦) .

كذلك واجه شلجل مشكلة ذاتية النقد ، فذهب أولا إلى أن بعض الموضوعية يتحقق بالتمييز بين الانطباع الكلى ومجرّد المزاج . والناقد - من الناحية المثالية - يجب أن يكون قادرا على أن يتناغم مع الإرادة ؛ أى يكون قادرا فى أى لحظة على أن يثير أنقى شك وأكثره حيوية بالنسبة لأى عمل من أعمال العقل(١٢٧) . فإذا كنا فحسب واعين بمزاجنا المتحول فقد نرفع أنفسنا فوقه وندرك - على الأقل بشكل تقريبى - كيف يمكن لمزاج آخر أن يؤثر فينا . والموضوعية تعزّزها الدراسة التاريخية ومعرفة تاريخ الفن، نظرا لأن الناقد يجب أن يعرف معظم الأعمال البارزة وهى لاتوجد فى أى وقت، وفى أى

(١٢٥) برلين ، المجلد الأول ، ص٢٥ .

(١٢٦) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٢٨٥ .

(١٢٧) برلين ، المجلد الثانى ، ٢٦ .

زمان . والموضوعية تتزايد أيضا بالرجوع الدائم إلى النظرية . ولايمكن لحكم ما أن يتضح وأن يتم التعبير عنه إلاّ بالمفاهيم ، والمفاهيم لاتفترض التمييز إلا فى نسق مفترض . «إن التأمل النقدى هو التجريب المستمر لاكتشاف العبارات النظرية» . وعلى أى حال ، ففى النهاية يجب أن ندرك أن شيئا ما ذاتيا سوف يبقى فى كل حكم نقدى . ولايستطيع الإنسان أن يفعل شيئا سوى أن يكون واعيا بشخصيته، وأن يصدر الحكم بتحرر، وأن نعبر عنه عن طريق تواصلنا مع الآخرين . ومن ثمّ يعارض شلجل النقد «الوقور» الذى لا لون له ، والذى يخمد كل شىء مميز للشخصية . فإذا كان على النقد أن يكون فرديا فى مادته، فيجب أن يكون هكذا بالمثل فى شكله .

فإذا كان الناس لايتفقون بشأن الأعمال الفنية فإنّ هذا لا يقلق شلجل ، إننا نختلف مع أنفسنا فى أوقات متباينة إبآن حياتنا ، ولكن هذا لا يبرر الشك العام فى أمور الفن : «قديكون للناس المختلفين عيونهم المتماثلة على نفس المركز، ولكن لما كان كل منهم ينطلق من وجهة نظر مختلفة على المحيط فإنهم يرسمون أيضا أنصاف أقطار مختلفة»[١٢٨] . هنا جرى التعبير عن تصوّر أصبح - منذ ذلك الوقت - يسمى «المنظورية» ، ولحسن الحظ أنه يتوسّط بين مجرد النزعة التاريخية والنزعة القطعية القديمة . وهذا التصور لم يقلع عن مثال نوع واحد من الشعر ، ومع ذلك لاينكر تنوع أشكاله التاريخية .

ويمكننا أن نقول - بدون مبالغة - إن هذه لاتزال تأملات عجيبة وثيقة الصلة بطبيعة النقد وإجرائه وعلاقاته بالنظرية والتاريخ ، وهى تتمثل خير تمثيل فى أشد ما طرحه شلجل من فروق شهيرة : الفرق بين الكلاسيكى والرومانسى . وهذا الفرق تذبذب باعتباره فكرة نقدية حقيقية بينهما . وإنّ شلجل لم يبتدع

(١٢٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٢٨ .

التقابل ، لكنه صاغه بطريقة اكتسبت له تقبّلا عاما، وانتشر على نطاق واسع فى ألمانيا وخارج ألمانيا . وإن كتاباته حاشدة بالمناقشات الحافلة عن «الرومانسية»، وحتى المصطلح فإنه يُستخدم بشكل نادر نسبيا . وفى محاضراته عام ١٧٩٨ عن علم الجمال التى ألقاها فى فيينّا لم يكن التقابل قد رُسم بوضوح بعد. كل ما هنالك أنه متضمن فى المناقشة المستفيضة عن الأجناس الأدبية الحديثة التى تشمل الرواية الرومانسية، التى بلغت الذروة «الرائعة الكاملة للفن الرومانسى الأرقى» وهى رواية دون كيشوت ، والدراما «الرومانسية» لشكسبير وكالدرون وجوته ، والشعر «الرومانسى» للقصص الخيالية الإسبانية والقصائد الأسكتلندية[١٢٩] . والسوناتا تُسمى «الحكمة الساخرة الرومانسية»[١٣٠] وهو فى استعراضه التحليلى لبرجر (١٨٠٠) ، حيث ورد المصطلح عدة مرات باستخدامات اصطلاحية استُخْدم مرة بمعنى الاعتذار والتبرير بالأحرى . فالاستخدام المفكك عند برجر للقصة الخيالية الرومانسية يحظى بالدفاع عنه ، نظرا لأن الأجناس الأدبية فى الشعر الرومانسى لم تتطور «على نحو مباشر من القوانين الخالصة للفن» ، بل تطورت بشكل عرضى تحت تأثير الظروف التاريخية التى صاحبت إعادة مولد عالم جديد فى العصور الوسطى[١٣١] . والتقابل الذى أقامه فريدريك شلجل بين تاريخ الأدب اليونانى - والذى هو بشكل ما ضرورى ونقى - وبين الأدب الحديث الذى يتحدد بالصدفة التاريخية ، يُسْتخدم هنا للدفاع عن الشاعر الشعبى ضد الآراء الصارمة فى نقد شيلر عن الأجناس الأدبية . غير أن أولى محاضرات برلين

(١٢٩) ١٧٩٨ المحاضرات ص٢١٧ ، ص٢٢١ ، ص٢١٤

(١٣٠) المصدر السابق ، ص١٥١ .

(١٣١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص٨٠

(١٨٠١ - ١٨٠٢) تحتوى على الإعلان الكامل عنه هذا التـقابل بامتداح على أنه اكتشاف حديث ووظيفته هى السـماح بوجود إدراك متجرّد لكلا النقيضين : «على المؤرخ وصـاحب النظرية أن يحـاولا الحفـاظ على نقطة الاختـلاف بين القطبين»[١٣٢] ، فإذا تم هذا بالفعل فـإن تضمينات هذا التجـرد المعترف به هى الخاصة بالنزعة التاريخية المتطرفة والرأى الذى يذهب إلى أن هناك مثالين للشعر وكلا المثالين صادقان على قدم المساواة، لكنهما متنافران فى علاقتهما . وقرب نهاية دورة المحاضرات جـرت صياغة التقابل بين التأكـيد الكلاسيكى على نقاء الجنس الأدبى والخليط الرومانسى لكل العناصر الشعرية . إن الشعر الرومانسى يسعى إلى اللامتناهى لا فى العمل الفنى المفرد فحسب ، بل فى السياق الكلى للفن أيضا. فـإذا كان أوجست فلهلم يقول إن «الفن الرومـانســى هـو تقـدم لا حدود له» فإنه يردد «الشذرة» الشهيرة التى كتبها أخوه فريدريك[١٣٣] .

والدورة الثانية لـلمحاضرات (١٨٠٢ - ١٨٠٣) تضيف إلى التـقابل فكرة أن الشعـر الكلاسيكى مـرن ومعمـارى ، بينما الشـعر الحـديث تصويرى[١٣٤] . ولانجـد إلا فى الدورة الثالثـة من المحـاضرات (١٨٠٣ - ١٨٠٤) أنه يحـاول إجراء مسْح نسقى للأدب الرومانسى . وعلى أى حـال فإنّ الصيـاغة النظرية هزيلة بشكل يدعو إلى الدهشة ؛ فهى تركز على أن الشعر الرومانسى له مساره الضـرورى الخاص مـن التطور ، وأن المناقـشة الراهنـة تتعلق أسـاسـا بالدور التاريخى للمـسيحيـة والفروسيـة والحب العذرى. . . إلخ ، كتوضـيح لظهور الأدب الحديث (أى العصـور الوسطى) والتأكيد قـائم على التناول التاريخى . وبهذه المناسبة فإن شلجل يدرك أن «الشعر الرومانسى أقرب - دون شك لعقلنا

(١٣٢) برلين ، المجلد الأول ، ص٢٢ .

(١٣٣) المصدر السابق ، ص ٣٥٦ - ٣٥٧ (١٨٠٢)

(١٣٤) المصدرالسابق ، المجلد الثانى ، ص ٦ .

وقلبنا من الشعر الكلاسيكى»[١٣٥] . ومع هذا فإنه - بصفة عامة - يحاول أن يحافظ على توازن شرعى ، بل إنه يذهب إلى أن التقسيم ليس مطلقا، وأن عناصر من كل منهما يمكن أن توجد فى، الآخر وإن كان بشكل مختلف[١٣٦] .

أما المحاضرات التى ألقاها فى فيينا (١٨٠٩ - ١٨١١) وهى «محاضرات عن الفن الدرامى والشعر» فإنها تحتوى على أكثر مناقشاته تنسيقا وتأثيرا . ففيها نجد أن التاريخ الشامل للدراما قائم على التقابل بين الكلاسيكى والرومانسى . والتقابل يراه على أنه كلّى الشمول ، ويؤثر فى الفنون الأخرى بالمثل . ويرجع شلجل إلى روسّو الذى بيّن أن «الإيقاع واللحن هما المبدأ المتحكم فى الموسيقى القديمة، وأن التناغم هو المبدأ المتحكم فى الموسيقى الحديثة»[١٣٧] . وهو يقتبس من همسترهويس قوله إن الفنانين المصورين القدماء غلب عليهم طابع النحاتين ، وأن النحاتين المحدثين غلب عليهم طابع الفنانين المصورين . ويخلص شلجل إلى أن روح الفن والشعر القديمين تشكيليان، وأن الفن الحديث تصويرى . والتقابل بين العمارة القوطية والكلاسيكية ينطبق على الأدب فى حديث شهير استخدمه كولردج أيضا : «إن البانثيون حيث مجمّع الآلهة لايختلف عن كنيسة وستمنستر أبى أو كنيسة سانت ستيفن فى فيينا اختلافاً كثيرا عن نظم تراجيديا من تأليف سوفوكليس ، وعن دراما من تأليف شكسبير»[١٣٨] . وهنا يكرر شلجل حديثه عن أصل الأدب الرومانسى وروحه. إن اليونانيين يعيشون فى إطار المتناهى ، ودينهم هو تأليه للأشكال الطبيعية

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص١٣ .

(١٣٦) المصدر السابق ، ص٢٤٠ .

(١٣٧) فيينا ، المجلد الأول ، ص١٤ .

(١٣٨) المصدر السابق ، ص١٦ .

والحياة الدنيوية ، ومن ثمّ ابتدعوا شعر الفرح . ولكن مع مجئ المسيحية تغير كل شيء ، فالشعر أصبح شعر اللامتناهى، وشعر التملك استسلم لشعر الرغبة، والتناغم استسلم لما هو باطنى. إن الفروسية والحب العذرى والشرف التى تحددت بروح المسيحية شكلت ملامح الأدب الجديد : «فى الفن والشعر اليونانيين هناك وحدة لاشعورية أصيلة فى الشكل والمادة ، وفى الحديث طالما ظلا صادقين بالنسبة لروحهما الخاصة (أى لم يصبحا كلاسيكيين جديدين) جرى السعى إلى مزيد من نفاذ الاثنين كشيئين متقابلين . لقد أنجز اليونانيون مهمتهم بالكمال ، ولايستطيع المحدثون أن يشبعوا مسعاهم للامتناهى إلا بالمقاربة»[139] ، ثم أُلْحق هذا العرض التحليلى فى بداية المجلد الثالث المخصّص للدراما الرومانسية . والتأكيد كله فى ذلك المجلد على الخليط الرومانسى ، وهو ليس تراجيديا وليس كوميديا بالمعنى الدقيق، بل هو دراما . والشعر يختلف عما هو كلاسيكى بابتهاجه بمزيج لا ينحلّ من كل شئ متعارض : الطبيعة والفن ، الشعر والنثر ، الشغف والدعابة ، التذكر والحدس ، الروحية والحسية[140] «إن الشعر والفن القديمين مزيج إيقاعى ، إعلان متناغم بالتشريع الخالد لعالم منظم جميل يعكس المثل الخالدة للأشياء . أما الشعر الرومانسى فهو من جهة أخرى التعبير عن الاشتياق الكامن للفوضى التى تسعى باستمرار لأشكال من البلاد جديدة، والتى تكمن خفية فى أقصى رحم الإبداع المنظم. . . (إن الفن اليونانى) أبسط وأوضح وأكثر شبها بالطبيعة فى الكمال المستقل لأعمالها المنفصلة، (وإن الفن الرومانسى) بالرغم من مظهره التجزيئى المتناثر أقرب إلى سر الكون»[141] ، والدراما اليونانية -

(١٣٩) المصدر السابق ، ص٢٥ .

(١٤٠) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص١٤ .

(١٤١) المصدر السابق ، ص١٤ - ١٥ .

إذن - يمكن مقارنتها بمجموعة من النحت ، على حين أن الدراما الحديثة يمكن مقارنتها برسم كبير .

فإذا نحن حلّلنا هذه الفقرات فإننا نستطيع بمنتهى السهولة أن نتبين العناصر المتباينة المستمدة من شيلر وفريدريك شلجل ، لكن هذه الفروق قد تجمّعت معاً وانصهرت فى سياق تاريخى . إن التناقض بين الأضداد : الميكانيكى - العضوى ، التشكيلى - التصويرى ، المتناهى - اللامتناهى ، المنغلق أو الكامل - التقدمى واللامحدود ، النقاء فى تمييز الأجناس الأدبية - الانغماس فى الأشكال المختلطة ، البسيط - المركب ، أو بالأحرى تلك التقابلات والتعارضات المتصالحة ، يجرى عرضها من الذاكرة ، ويتم إدخالها فى علاقة مع التقابلات التاريخية بين الأسلوب القوطى والأسلوب الكلاسيكى فى الفنون الجميلة مع اختلافات بين الدين الوثنى والدين المسيحى ، وبين الأخلاق الوثنية والأخلاق المسيحية . ولقد حاول شلجل نفسه أن يحتفظ بتوازن لاينفصم على الأقل فى تلك التصريحات النظرية ، وإنّ إعجابه الأصيل بالقديم واضح من كتاباته ، ولكن في مجموع ممارسته النقدية يثقل الميزان بشدة لصالح الرومانسية. وبالنسبة لمعاصرى شلجل فى بحثهم عن فن منظم يتفكك ومركب ومسيحى ، فإنّ مصطلحات «ميكانيكى» و«متناه» و«وثنى» و«بسيط» لابدّ أنها بدت وكأنها إدانة للكلاسيكى . وعلى أى حال يبدو من الإفراط اتهام شلجل بإلحاق الكلاسيكية كتابع كامل للمثال الرومانسى أو اتهامه - من وجهة نظر مختلفة - بنظرية متطرفة فى اصطناع الشعر وقسمة مثاله إلى مفهومين صادقين على قدم المساواة . إن شلجل لم يفعل أيّا من هذين الأمرين . فمن الواضح أنّ تعاطفاته هى إلى حد كبير مع الرومانسية ، وأن تصوره العام للشعر بتركيزه على الاستعارة والرمز يميل إلى ذلك الاتجاه . ومن جهة أخرى لديه مفهوم

للشعر بلغ من عمـوميته أنه يستطيع أن يجده ممثلا فـى أعمال تنتمى إلى النمط الكلاسيكى . ومن الناحيـة المبدئية فإنه لم يواجه المسائل التى طرحهـا اعترافه بالنمطين ، ولم يكن على يقين تام بكيفية التمييز بين مقولة تاريخية ونمط يعاود تكراره دائمـا . وهو لم يسـتطع أن يفـصل تمامـا الاسـتخـدام الوصـفى عن الاستخـدام المعيارى ، ومن ثمّ لم يحل على الإطلاق الصعـوبات الفعلية التى طرحتها النزعة النسبية التاريخية .

ومع هذا ، فـفى هذا النقص الشديد للقـرار الحاسم كـانت هناك فضـيلة نقدية - فهو - عـلى عكس خلفائه فى القرن التاسع عشر - لم يسـتسلم تماما للنزعة النسـبية الهلامـية الخاليـة من الرأى والخالية من الاتجاه ، ولم يسـتسلم للاستـيعاب السلبى الكلى لكل شىء كُـتب ؛ مما أدّى بالضرورة فيمـا بعد إلى مجرد النزعـة الوقائية والتراكم الذى بلا تمييـز للمعلومات عن كل شىء فى أى وقت وفى أى مكان . وعند شلجل نجد أن مناهج وفروض الرأى التى تقول إن كل أوجه النشـاط الثقافـية متمـاثلة ومتوازية بشـدّة ، ومنها على سبـيل المثال العمارة القديمة والنحت والدين والفلسـفة والأدب . . . إلخ تتداخل - قد جرى توقعهـا ، غير أنّ المنهج لم يدفعه إلى المبـالغات الخيالية فى القـرن العشرين ؛ فهـى لاتزال تشعّ ولا تشوشّ كـما هو الحـال عند اشنبجلر فـيلسوف التـاريخ المعاصر وكثيرين من الألمان الآخرين من الذين يتصورون التاريخ على أنه نتيجة العصـور والأنماط المحددة الحـادة، ويتحدثون بعـفوية عن الإنسـان القوطى أو إنســان فن الزخرفـة الغربيـة (الباروك) وبـذرة هذا المنهج واردة عند شلجل ، لكنّها ليست إلاّ بذرة. فـقد ظلّ شلنج ناقدا يحتفظ بإطار وضعى للمـرجعية، وهو الذى - رغم كل الشمولية النظرية والتطبيقيـة - احتفظ باحتياجات عصره والفن الإبداعى فى عـقله والذى عـرف كـيف يحكم وفق مـثال عـن الشعـر

والأدب. ويمكن أن يعميه هذا عن قيم عـديدة ومؤلفين عديدين ، لكن حفظه هذا على الأقل من أن يفقد قبضته على مجـموعة من المبادئ والمعايير؛ فبدونها يكفّ الناقد عن أن يكون ناقدا، ويصبح مجرد إنسان ينتمى إلى العالم القديم .

إن المدى المتّسع لأقوال شلجل ومدى تواريخـه الأدبية وجرأة وحسم عديد من آرائه والتى كانت جـديدة أوغير عـادية بصفة خاصـة فى عصرها اقـتضت مسْحاً موجزا لآرائه النقدية .

لقـد كان الأدب اليـونانى بالنسبـة لأوجست فلهلم - كـما كـان بالنسـبة لفريدريك - أساس التراث ، وكل تعاطفاته كانت مع الأدب اليونانى فى مقابل الأدب اللاتينى . ويكاد كل شـاعر يونانى أن يلقى مناقشـة له عند شلجل فى سياق أو آخـر . لقد تناول هوميروس فى إطار نظرية الملحـمة التى سبق له أن خطط لها فى تناوله لعمل جوته «هرمان ودوروثيا»[١٤٢]، وشلجل يرفض رفضا شديدا تصور هوميروس على أنه منشد بدائى ، أى مُغَنٍّ فج ، ومع هذا واضح أنه متـأثر تأثرا عميقـا بالفرض الذى طرحه فـولف لكى يصل إلى قرار واضح بشأن طبـيعة الملحـمة الهومـيروسيـة . والعرض التحليـلى التفصـيلى للإلياذة والأوديسة[١٤٣] يبدو لى - من الناحية النقدية - غير مثمر ومخيّباً للآمال .

والأكثر أصالة والأكـثر تأثيرا هو مناقشاته للدراما اليونانيـة فى محاضرات برلين[١٤٤] وفى البحث الفـرنسى «مقارنة بين امرأتين اسـمهما فـيدرا»(١٨٠٧)

(١٤٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص١٨٣ .

(١٤٣) برلين ، المجلد الثانى ، ص١٢٦ وما بعدها .

(١٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٣ وما بعدها .

وسلسلة محاضـرات فيينا[١٤٥] ؛ ففى تلك الأعمال نجد أن الـتفرقة بين الدراما الكلاسيكية والدراما الحـديثة باعتبار الأولى دراما القدر ضد درامـا الشخصيات قد صيغت بوضوح وجرى شرح خلفيـة التراجيديا اليونانية فى الدين ، وجرى عرض الظروف الفنيـة للدراما اليونانيـة . ومن بين كتاب التـراجيديا اليـونانية الثلاث يعلى شلجل من شأن سوفوكليس، وإن كانت له تحفظاته على مسرحية «أوديب» بسبب ما فيـها من مكيدة مركبة وعدم احتـماليّتها[١٤٦] ، ومن الناحية المنهجية يـنتقد يوريبيديس الذى نقد فكرة القـدر، وكان مهتما بالشـفقة الحافلة بالشك، والذى أفسـدته الخطابة والنزعة الطبيـعية[١٤٧] . وشلجل يشارك أخاه إعجابه الشديد بأريسـتوفانيس الذى تتمشى سخريتـه وتحرره الكامل من القيود مع مثاله عن الفن باعتباره لعبا حرا وتفوّق الفنان على مواده التى يشتغل عليها[١٤٨] .

ويرتبط الأدب اللاتينى ارتباطا شديدا بشبه النزعـة الكلاسيكية ، كما يلقى الفرنسيون تحبيذاً شديدا فى عينى شلجل . لقد انتقد فرجيل نقدا قاسيا وخاصة «الإلياذة»، والتى تبـدو له عملا أكاديميا ، عـملا ذاتيا مثيرا للشفقـة ، عملا احتياليا مكونا من فقرات رائعة، ولكن روعة الفسيفاء مع وجود بطل هو مجرد «أداة للعناية الإلهية»[١٤٩] و«الجورجيون» تجد قبـولا أكبر فى عينيه، وهذا العمل يبدو له أكـثر ملاءمة لمواهب فـرجيل[١٥٠] ، ورغم أن لوكريشـيوس يلقى ثناء

(١٤٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٧٦ ومابعدها .

(١٤٦) فيينا ، المجلد الأول ، ص١٧٩ ، برلين ، المجلد الثانى ، ص٣٤٥ .

(١٤٧) المصدر السابق ، ص٣٥١وما بعدها ، فيينا ، المجلد الأول ، ص١٩٨ وما بعدها .

(١٤٨) برلين ، المجلد الثانى ص٣٨٧ ، فيينا ، المجلد الأول ، ص٢٦٨ وما بعدها .

(١٤٩) برلين ، المجلد الثانى ، ص١٨٩ .

(١٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٩٩ .

عليه، فإن هذا الثناء يأتى بتحفظ ، فالتقابل بين نسق مادى والشعر لا يبدو بالنسبة لشلجل أنه سينحل ، وهو لايقرّ بأن لوكريشيوس قد أضفى الطابع الشعرى على مادته فى كلية العمل[١٥١] . ومن بين شعراء المراثى فإن شلجل يفضل بروبرتيوس الذى يسميه «شاعرا من الطراز الأول» [١٥٢] ، على حين يبدو أنّه يُكِنّ كراهية شديدة لأوفيد بسبب طابعه الذى يسميه خسيسا وكتاباته التى تبدو له انفعالية ومتكلفة وباردة[١٥٣] . ورغم أنه يمتدح هوراس من ناحية شخصيته، إلا أنه يتناوله ببرود باعتباره شاعرا مصطنعا غير أصيل[١٥٤] . وهو يندد بكل العصر الأوغسطى . وآراء شلجل المضادة للنزعة الطبيعية وتمجيده لأريستوفانيس جعلاه باردا إزاء الكوميديا الجديدة ، وبالتالى إزاء بلوتس وترنس[١٥٥] .

ولدى أوجست فلهلم معرفة ملموسة بالأدب فى العصر الوسيط على نحو أكبر مما لدى أخيه . وهناك مناقشات مستفيضة فى كتاباته عن الشعر الغنائى فى إقليم البروفنسال الفرنسى والمنشدين الألمان والقصائد الغنائية الإسبانية وروايات الفروسية. . . إلخ . وعلى أى حال فإن معظم هذه المناقشات تاريخية وصفية ، ولا تكاد تكون نقدية بالمعنى الأضيق للكلمة . والعمل الأدبى «نيبلنجلند» هو العمل الألمانى الوحيد فى العصور الوسطى الذى استحق المدح التحليلى من جانب شلجل فى بعض المقالات [١٥٦] ، وفى محاضرات برلين،

(١٥١) المصدر السابق ، ص٢٩٥ .

(١٥٢) المصدر السابق ، ص٢٨٢ .

(١٥٣) المصدر السابق ، ص٢٨٢ ، ص٢٨٥ ، ص٣٠٠ - ٣٠١ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص٢٦٠ ، ٣٠٦ .

(١٥٥) فيينا ، المجلد الأول ، ص٣٢٦ ومابعدها .

(١٥٦) المتحف الألمانى (١٨١٢)

وفى مناسبـات أخرى . وهو يمتدح هذا العـمل باعتباره «عـملا ذا طابع هائل لابفضل الطاقة الحسـية الفائقة فحسب، بل أيضا بسبب سـمو المشاعر الرائع ، وهو ينتهى مثل (الإلياذة) ولكن على نطاق أكثـر اتساعا مع وجود انطباع شامل شمولا كليا بالدمار العام»[١٥٧] .

ودانتى هو واحـد من أوائل من أحبهم شلـجل، وظل هكذا بالنسبـة إليه كمتـرجم وكناقد . والتشـخيص المبكر (١٧٩١) يكاد يكون وصْفاً تاريـخيا : محاولة لشـرح العصر والنظرة الكلية والتـساؤل العام عن الكتابة . والتـفضيل البادى «لـلفردوس» وهو الجزء الثـالث من «الكوميـديا الإلهيـة» لدانتى، الذى يعتبره أهم جزء فيها، يبدو فى ذلك الوقت شيئا هاما بارزا . وإعجابه «بالسيرة الجديدة» كان شيـئا نادرا - آنذاك - على الأقل فى ألمانيا[١٥٨] . والأكثر أهمية من الناحية النقدية هو المناقشة اللاحقة فى دورة المحاضرات ١٨٠٣ - ١٨٠٤ من محاضـرات برلين التى تندّد تنديدا شديدا بالرأى القائل إن «الكوميـديا الإلهية» هى مجرد سلسلة من الفـقرات الجميلة ، ويحاول أن يفسّر نظـمها الشامل فى إطار الرمـزية العددية ، أى التـثليث ومـا إلى ذلك . ويرى شلجل فى دانتى التوفيق الناجح بين الفلسفة والشـعر ، وهو يضاهيه بكالدرون، والذى تبدو له «دعاوى» مجرد «عـروض مسيحية للكون قـائمة على الكناية»، ويرى أنها تأتى فى نهاية الشـعر الرومانسى، بينما يقف دانتى فى بـدايتها[١٥٩] . وشعر بترارك، وبصفة خاصة شكل وتكنيك السوناتا والقـصائد الغنائية، قد أثارت اهتمام شلجل ودراستـها دراسة متـأنية، والتى كانت فى مـعظمها دراسـة فنية[١٦٠] . ورغم أن

(١٥٧) برلين ، المجلد الثانى ، ص٢٢٢ .

(١٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث، ص٢٠٧ ، ص٢٢٧ .

(١٥٩) برلين ، المجلد الثالث ، ص١٩١ ومابعدها .

(١٦٠) المصدر السابق ، ص٢٠٣ ومابعدها .

شلجل ترجم لبوكاشيو فإنّه لايوجد تعليق مستفيض عنه فيما عدا فى سياق عام عن مناقشة متعلقة بالرواية الرومانسية(١٦١) .

لقد كـان عصر النهضـة يشغل حيّزا فى تـفكير شلجل أكثر من العـصور الوسطى التى لاتزال بلا استكشاف إلى حد كبيـر ، وهذا أمر مفهوم . غير أنّ شلجل يحبطنا إذا سألنا بحثا مستفـيضا عن الإيطاليين . لقد اعتقد أن أريوستو مُبالغ، ولايقارن بهوميـروس، وتنقصه المشاعر . وشلجل - على عكس شيلر الذى صنف أريوسـتـو مع شـعراء الوجـدان - يرى أنه واقـعى حـسّى(١٦٢) . والتعليقات عن تاسـو حقيقية ومتبـاعدة . ويبدو أن شلجل لايكاد يعرف أدب عصر النهضة الفرنسى . والأدب الإسبـانى فى عصره الذهبى خارج سرفانتس يبدو أنه بعـيد عن أنظاره . وبطبيعـة الحال كان سرفانتس واحـدا من المفضلين العظام فى نظره ، بل لقد وضع خطة لتـرجمة أعماله بالـكامل، ورعى ترجمة تلك الرواية «دون كيـشوت» . ولم يبق من ترجماته سـوى جزء من مسـرحية «الآلهة»، وهو يعجب بها بشكل كبير(١٦٣) . وعلى أى حال فالأكثر أهمية من الناحيـة النقدية هو بحثـه لرواية دون كيشـوت عام ١٧٩٩ ، وهو بحث يعطى لأول مرة - كما أعتقد - دفاعا مستفيضا عن كل الأقصوصات المقحمة ، «التقابل العظيم» الكلى بين الجـماهيـر الساحـرة والرومانسـية، والتى هـى دائما سـاحرة أومتناغمة بشكل يندّ عن التعبير . ولكن أحيانا - كما فى لقاء المجنون كارينو مع المجنون دون كيشوت - ينتقل إلى الجليل(١٦٤) . ولابد أن شلجل كان أيضا واحدا من أوائل النقاد الذين اعتقدوا أن الجزء الثانى يضاهى ويماثل الجزء الأول .

(١٦١) المصدر السابق ، ص٢٣٨ ومابعدها .

(١٦٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى عشر ، ص٢٧٥ عن برلين ، المجلد الثالث ، ص٢٥١ - ٢٥٢ .

(١٦٣) فيينا ، المجلد الثالث ، ص٣٤٤

(١٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص٤٠٩

وبطبيعـة الحال شغل شكسبيـر محور الاهتمام النـقدى من جانب شلجل . وشكسبير هو المؤلف الذى كرّس له مـزيداً من الجهد والوقت عن أى مؤلف آخر . ولقد ترجم سبع عشرة مـسرحية ، وقد كتب باستفاضـة عن شبكسبير من التعليق المبكر على فالستاف عام ١٧٩١[١٦٥] (والذى رفض فيه رأى مورجان من أنه ليس جبـانا) إلى المسْح النقى الكامل لكل المسرحيـات فى محاضرات فـيينا . والدافع الرئيسى فى بحث شلجل حتى منذ البداية هو فنية شكسـبير الواعية ، والتعارض مع النظرة إلى شكسبير على أنّه مجرد قوة للطبـيعة ، والثناء على أعمال شكسبير باعتـبارها معـجزات للتناغم والتـأليف والتركيب . وأول تعلـيق مستـفيض على «هاملت» - بمناسبة مناقشة رواية «فلهلم ميستر» لجوته (١٧٩٦) - كان متأثرا بآراء هردر فى الإلحاح على غـموض هاملت كشخـصية وهو يشارك الناس فـى الحياة الواقعية والطبيعة التى لا يُسبَرُ غورها : «إن شكسبير عرف بالنسبة لهاملت أكثر مما كـان يعـيـه»[١٦٦] . زيادة على ذلك ، فـإنّ المديـح الذى كـاله للظهـور المثيـر لفورتينبراس فى ساحة المعركة وهو مديح للسونيـتات والإيقاع للتغيرات الصحيحة المميزة عند شكسبيـر من الشعر إلى النثر تظهر ألفة الناقد بموضوعـه وشجاعته فى أن ينحرف عن الدرب المطروق . غير أنّ رأى شلـجل فى شكسبير تطور أولا فى البحث الشهير عن مسرحـية «روميو وجوليت» (١٧٩٧) ، والذى يدور كله حول فكرة واحدة وهى أن شكسـبير «لديه مفـاهيم مرهفة وروحـانية عن الفن الدرامى أكثر مما يميل الإنسان عادة أن يعزوها إليه»[١٦٧] . هناك وحدة داخلية فى التمثيلية ؛

(١٦٥) المصدر السابق ، المجلد العاشر، ص٥٤

(١٦٦) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص٣١

(١٦٧) المصدر السابق ، ص٧١

إنّها «معجزة متناغمة» ، «تناقضان عظيمان»[١٦٨]، وفى الوقت نفسه ففيها «حلاوة وألم ، رقة خاصة ومتألّقة واتقادا ، مليئة بالنعومة الرائعة والقوة الشاملة التراجيدية»[١٦٩] ، ويجرى الدفاع عن كل تفصيلة على أنهّا تساهم فى هذا التأثير النهائى. إن روميو الذى يظهر فى حبه لروزاليند مبرر ؛ لأننا لانستطيع أن نرى روميو فى حالة عقلية مختلفة . «إنّ أول ظهور له يتعزّز برؤيته يسير على تربة الخيال المقدسة منفصلا عن بيئة الواقع البارد»[١٧٠] . ورؤيتنا لأول هواه يتم التغلب عليها فى لحظة واحدة بسيادة الانفعال الجديد وهو يُهيمن . إن الغضب المستبدّ من جانب والد جولييت والوضاعة فى السلوك لكلا الوالدين يبدو أنهما مما يمكن الاعتراض عليه ، ومع هذا فهما ينقذان جولييت من الصراع بين الحب والشفقة البنيوية ، ويساهم عدم إخلاص المرضة وخبثها أيضا فى عزلة جولييت، ومن ثّم تمهد لنا استعدادها لاتخاذ مكانة فريار . والمراوغات والتلاعب اللفظى المضاد يجرى الدفاع عنها بالمثل على أنها تمثل «التقابل العظيم» ، التضاد بين الحب والكراهية ، الرضا والانتحار . وتقال كلمة حلوة حتى بالنسبة لقتل بارس والحديث الأخير لفريار .

وهكذا نجد أن شكسبير هو فنان ذو فكر عميق قد يصل إلى «عكس قناعاتنا ، ولكن ليس ضد قناعات عصره وشعبه» [١٧١] . إن شكسبير أصدق من أى شاعر حديث ؛ بمعنى أنه طوّر عن عمد حتى أصغر تفصيلة فى عمله وفق روح الكل . «إنه نقى على نحو أفضل من أى مؤلف آخر ، ومن خلال

(١٦٨) المصدر السابق ، ص٨٧

(١٦٩) المصدر السابق ، ص٩٧

(١٧٠) المصدر السابق ، ص٧٧

(١٧١) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص٢٨١

هذه الأضداد التى تقيم تقابلا بين الأفراد والحشـود وحتى العوالم فى جماعات مصـورة ، أومن خلال التـقابل الموسـيقى للمـعيـار العظيم نفسـه بالتكرارات الضخمـة والقرارات ، وحتى من خلال المحـاكاة التهكمية للحـرف فى الكلمة والسخرية فى روح الدرامـا الرومانسية»[١٧٢] ، باختصار إن شكـسبير هو «هوة التعّمد والوعى الذاتى والتأمل»[١٧٣] .

وهذا التصـور يسود أيضـا الفصل الوارد فى محـاضرات فيـينا وهو أعظم أقوال شلجل نسقية عن شكسبيـر . والكثير مما ذكره هناك لايزال حقا وصدقا، وكـثيـر منه كـان جـديدا فى زمنه . وهناك أجـزاء أخـرى تنغـمس فى الولع الرومانسى بشكسبير، والـذى لم يكن شلجل استثناء منه أو الشطط فى تحديث شكسبـير وإضـفاء الطابع السـيكولوجى عليه . ولانحـتاج إلى أن نعـدد دفاع شلجل عن إهمـال شكسبيـر للوحدات؛ فهـو الآن من الأمور الشـائعة . إننا يجب أن نتوقع من شلجل أن يقول الشىء الكثير عن سخرية شكسبير فى رسم الشخصـيات . إنه يقرر بوضوح أنه «سـيكون قد أُسيئ إسداء النصـيحة لنا إذا أخذنا تصريحات شكسبير من رأى الشخوص فى أنفسها والآخرين حرفيا»[١٧٤] . إن الرأى القائل إنّ الإنسـان لايستطيع أن يضيف أو أن يمحـو أو يأمر بأى شىء مغاير فى شكسـبير[١٧٥] سوف يظهر لنا أمـرا مبالغا فـيه ، زيادة على ذلك فإنّ التركيـز على «نقطة محورية»[١٧٦] أو على «فكرة رئيسيـة» فى كل تمثيلياته[١٧٧]

(١٧٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص٢٩

(١٧٣) برلين ، المجلد الثانى ، ص٢٧٦

(١٧٤) فيينا ، المجلد الثالث ، ص٧٠

(١٧٥) المصدر السابق ، ص٥٤

(١٧٦) المصدر السابق ، ص٩٠

(١٧٧) المصدر السابق ، ص٥٢

(فى تعارض مع نقد الفقرات والتفاصيل، كـما فعل هذا دكتور جونسون وغيره من المعلقين) أمر حق ومـفيد ، وإن كان سرعـان ما أفضى إلى سوء اسـتخدام «الفكرة المحورية» من جانب الهيجليين والمبـالغات فى وجهة نظر «العضوْنَة» . لقد أظهـر شلجل تخيله التاريخى دفـاعا عن المفارقـات الزمنية عند شكسبـير (ونفترض الدفـاع عن كل المفارقات الزمنية) كـدليل على صحة مجتـمع وثقته بنفســه، وهو مجتـمع آمن بأن الأشياء هـى دائما على نحو مـا كانت آنذاك، وستظل هكذا للأبد[١٧٨] .

إن التمثيليات الـفردية فى مجملها رائعة فى رسم الشخصـيات، وكثير من الثناء التفـصيلى يبـدو أنه مشروع وممكن أن يكون جـديدا : على سبـيل المثال التركـيز على تمثيلية «نَقْـرة بنقرة»[١٧٩] ، والدفاع عن العقـدة الثانوية فى «الملك لير»[١٨٠] ، والملاحظات السيكولوجية على التـوزيع الثلاثى ؛ وبالتالى التهوين من خطيئة إثم ماكبث[١٨١] ، والغموض فى تشخيص كليوباترا[١٨٢] ، والتماثل فى الخداع فى «جعجعة ولاطحن»[١٨٣] ، وتحويل انتباهنا إلى وسيلة إياجو بدل التنبه لغاياته[١٨٤]. وقد تدهش الإنسان معالجـته لمسرحية «هاملت»[١٨٥] إذا ظن

(١٧٨) المصدر السابق ، ص٤٦

(١٧٩) المصدر السابق ، ص١١١

(١٨٠) المصدر السابق ، ص١٦٥

(١٨١) المصدر السابق ، ص١٥٦

(١٨٢) المصدر السابق ، ص١٧٤ – ١٧٥

(١٨٣) المصدر السابق ، ص١٠٨

(١٨٤) المصدر السابق ، ص١٤٢

(١٨٥) المصدر السابق ، ص١٤٩

أن شلجل هو العـارض والشارح للنقد الرومـانسى ، فقد جـرى تناول هاملت كشخصية بقسوة ملحـوظة . إن له «ميلا طبيعيا إلى أن يسلك بُطُرق ملتوية» ، وهو مُراءٍ تجاه نفسه ، ولديه فرح مريض بالنسبة لتحطيم أعدائه، وهو لم يكن لديه إيمان شديد سواء بالنسبة لنفـسه أو بالنسبة لأى شىء آخر . ولكن شلجل فى إجماله يصادق على رأى جوته فى ضعف شخصية هاملت، ويتفق معه فى التركيـز على التأثير الحافل بالشلل على عمل فكره وعـقله: «إن المظهر المتجلى لاتخاذ القرار إنما يضـعفه المظهر الشاحب لفكره» . لقـد كان نقده هو هاملت الضعيف الذى وصـفه جوته، ولكن مع إضافة ملامح للقـسوة والالتواء : إنه هاملت عقلانى بدون سحر خلقى .

ومهما تكن محدودية هذه الدراسة الرومانسيـة للشخصية فإن تميز الصفات عن شكسبير هى مما لايمكن إنكارها . إن هذا التميز لم يفـسد بشكل مجانى اعتباطى إلا عندما دافع شلجل فى ملحق إضافى[١٨٦] عن أن يعزو لشكسبير كل انتحال والانغمـاس فى المدح المبالغ فيـه وغير النـقدى لتمـثيليات مـثل «توماس لورد كرومويل» ، «قلعة سـير جون القديمة» و«تراجيديا يوركشـير» ؛ فهى تنتمى - فى رأى شلجل - إلى أكثر أعمال شكسبير نضجا وروعة[١٨٧] . وعلى أى حال مما يبدو أنه ذو دلالة أن شلجل لم يقل أى شىء بعـينه ملموس عن أى شخص أومنظر فى مثل هذه التمثيليات التى يفترض فيها أنها رائعة .

وشلجل - فى إجـماله - مـثبط للأمل عندمـا يتجـاوز الكيان الرئيـسى لأعمال شكسبيـر العظيمة ، والتى يعرفها بشكل حميمـى . ومناقشته للسابقين

(١٨٦) المصدر السابق ، ص٢٢٩ ومابعدها .

(١٨٧) المصدر السابق ، ص٢٣٨ .

على شكسبير ترقى إلى القول بأن شكسبير لايكاد يدين لهم بأى شىء[١٨٨] ، وهو رأى لايمكن أن يُفَسَّر كتَقَبّل أعمى لمالونى . غير أن شلجل قد قرأ «بالفعل» تمثيلية مـارلو «إدوارد الشـانى» ولم ترق له ، وهو لم يسـتطع أن يفـهم لماذا تحـدث بن جونسـون عن «حظه العظيم»[١٨٩] . وتناول شلجل لمعاصـرى شكسبيـر وخلفائه مثبط للأمل أيضا . وهو يثنى على «امرأة قتلتها الشفقة» من تأليف هايوود[١٩٠] ، لكنه بارد بالنسبه لبن جونسون . وهو يضع بومـونت وفلتشر وكذلك ماسنجر فى مرتبـة دنيا . وخلـفاء شكسـبير يبـدون فى إجمـالهم - فى نظره - «أصـحاب زخرفة»[١٩١] ، أو - كما يمكننا أن نقـول - إن لديهم فن الزخرفة الجوفـاء الغربية (الباروك)، وأحيانا يبدو شلجل أنه لايتعاطف بالمرة مع مثل هذا الفن «المتفسّخ» .

وإذا تحدّثنا بصـفة عامـة فإنّ القرن السـابع عشر - كـما جاء فى كـتابات شلجل - قد تمخّض عن شىء سيـئ إذا ما قورن بالقرن السادس عشـر ، فهو بالنسـبـة إليه قـرن التـحـول من الشعـر الرومـانسى إلى الشـعـر المصطنع ، والكلاسيكية الجـديدة الفرنسية هى بالنسبـة له نمط الفن الذى شعر بأنه يكن له أكبر تعارض . وبشكل مفصل يميل شلجل ميلا شديدا إلى كورنى فى أوائله ، كما يتمثل فى مسرحية «السّيـد» فهى دراما لاتزال قريبة من الدراما الإسبانية . وقد أعرب عن أسفـه أن المسرح الفرنسى لم يسمح له أن يصبح مسرحـا قوميا وروماـنسيـا حقـا[١٩٢] . زيادة على ذلك نجـد فى محـاضـرات يينا أن نغمـة

(١٨٨) المصدر السابق ، ص٢٤٣ .

(١٨٩) المصدر السابق ، ص٢٦٩ .

(١٩٠) المصدر السابق ، ص٢٧١

(١٩١) المصدر السابق ، ص٣٠٧ .

(١٩٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص١٣٨ .

التعليـقات على راسين معـتدلة وذات طابع دفاعى إذا مـا تقبّلنا الفرضـية التى تذهب إلى أن لدى الفـرنسيين «مـفهومـا مجـرّداً للتراجـيديا» ووقارا وعـظمة تراجيديين مرغوبين ومواقف تراجيدية وعواطف وأشجان مجردة وخالصة تماما، ومن ثم يحدث إخفاق فى الحياة والخصوصية[١٩٣] .

غير أن دراسته القديمه «مقارنة بين امرأتين تُسمـيان فيدرا» (١٨٠٧) يجب استبعادها عـلى أساس أنها دراسة ثانوية ، ففيها اسـتنكر تمثيلية راسين بالمقارنة مع تمثيلية «هيبوليتوس» ليوريبيديس ، وتمّ هذا عمدا بالإرادة (ولايملك الإنسان إلا أن يعتقد أن فى هذا سوء تعمّد) ، وهو بهـذا إنما يتجاهل نظرياته التاريخية ويُخْفـى عن الجمهـور الفرنسى رأيه الذى يحـط من شأن يوريبيـديس . وفى الدراسة يبدو يوريبيـديس كشاعر فطرى وكلاسيكى وإن كان شلجل فـهم فهْماً حـسنا للغـايـة أن يوريبيـديس يمثل مـرحلة مـتـأخـرة من تفـسّخ الدرامـا الكلاسيكية[١٩٤] ، وفى «المحاضـرات الدرامية» يستـثنى «أتالى» ، ويختصـها بالمديح[١٩٥] ، غير أن «فيدرا» لاتزال تعد الأدنى فى تمثيليات راسين[١٩٦] .

ولقد تسببت مناقشته لموليـر فى استثارة هجوم عليه ، وجرى هذا بحق ؛ لأن شلجل يستـخدم الاستجـابة للتقليد الاجتـماعى فى الانتقاص من خلـفية موليـير ومكانته ، وهو يتـقبل ويطور الاتهامـات بالانتحال وعـدم الأصالة ، ويشك فى نزعة موليير الأخـلاقية إلامّعَة[١٩٧] والاستسلام الشديد ، وهو يناقش

(١٩٣) المصدر السابق ، ص١٥٩ .

(١٩٤) انظر . فيلارتب شاسل «دراسات فى القديم» (باريس ، ١٨٤٧) ص ٢٤٥ – ٢٥٣ ورفض شاسل الحسن لمقارنة شلجل يتخلله تجاهل رأى شلجل الحقيقى فى يوريبيديس ، والذى هو قريب للغاية بالفعل من شاسل .

(١٩٥) المصدر السابق ، ص٢٠٠ .

(١٩٦) المصدر السابق ، ص١٩٨

(١٩٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٢٥٠ .

التمثيليات بروح مولعة بالانتقاد الشديد ، ويذهب إلى حد نقد الاستفاضة الغريبة منكرا عليها طابع العمومية[198] ، وهو يقلل من استبصاراتها السيكولوجية ، ويضخم استحالياتها . ومع ذلك فإنّ على الإنسان أن يقدر أن شلجل - من وجهة نظره التى تندّد بإلحاح بالواقعية والدراما العائلية - لم يكن مجرد ناقد ماكر عندما يقول إن موليير كان فى أفضل حالاته فى مسرحياته الهزلية العريضة والفجّة، وأن حدته فى التراجيديا فى تمثيليات مثل «عدو البشر» هو انتهاك لنقاء الأسلوب الكوميدى . وهجومه على موليير يصبح خطرا عندما يعتقد الإنسان أن شلجل يمكن أن يمدح مسرحية هزلية مفرطة فى الخيال مثل مسرحية «ملك أرض النعيم» من تأليف لاجراند[199] ، ويبدى اهتماما بأوبرات كينو[200]. ومما لاشك فيه أن النزعة القومية فى حالة موليير بالغت فى كراهية شلجل للواقعية والنزعة التعليمية والحسّ المشترك السهل .

ووجد القرن السابع عشر فى إنجلترا أيضا تحبيذا واهنا عند شلجل . وواضح أنه لم يعرف الشعراء الميتافيزيقيين . لقد كره ملتون وهو يستبعد القصائد المبكرة وينتقد «الفردوس المفقود» نقدا قاسيا . إن من المشروعات المستحيلة بالنسبة للفرد أن يخترع أسطورة[201] والقصيدة تشكّل قصورا فى نزعتها الصوفية الدينية ووجهة النظر الرمزية للطبيعة . وسقوط لوسيفر قد أصبح حادثا خارجيا وعارضا ، وسرعان مايتمثل سقوط الإنسان على أنه عقلانية خالصة ، وينزع منه السر بإضفاء الطابع الأخلاقى على التفاصيل[202].

(١٩٨) المصدر السابق ، ص٢٥٦ .

(١٩٩) المصدر السابق ، ص٢٦٢ - ٢٦٣ .

(٢٠٠) المصدر السابق ، ص٢٧٥ .

(٢٠١) برلين ، ص٢٠٦

(٢٠٢) المصدر السابق ، ص٢٠٨ .

ويمتدح شلجل - بشكل متناقض ظاهريا وبقصد - الكناية المتعلقة بالخطيئة والموت والتى أثارت معظم الاعتراضات ، وهذه الطريقة التى يجب أن يتناول بها الموضوع طوال النقد كُسرت من ناحية الدراما والكناية(٢٠٣) . ويمكن للإنسان أن يفهم لماذا نفر شلجل من «هوديبراس»(٢٠٤) ، واعتقد أن المؤلفات الدرامية لدريدن سيئة بشكل كبير . ولكن يمكن أن نعذره أنه لم يدرك مزايا دريدن من حيث هو ناقد ، وأنه يتحدث عن ثرثرته المشوشة عن الدراما والوحدات الثلاث والفرنسيين والإنجليز. . . إلخ(٢٠٥)

ونوع الفن الوحيد فى القرن السابع عشر الذى يعجب به شلجل هو دراما كالدرون . أما لوب دى بيجا، الذى يبدو أنه لم يعرف عنه إلا القليل، فإنه يتناوله ببرود ، ولكن كالدرون الذى كان اكتشاف شلجل (بإيعاز من تيك) يجرى الثناء عليه ثناء مبالغا، ولكن فى أطر عامة جدا، حتى إنه يمكن الشك فى أن شلجل نفسه قد ترجم خمس تمثيليات كاملة وشذرات من تمثيليات عديدة أخرى . ومردّ الثناء هو الاستثارة البلاغية لوجهة نظر كالدرون عن العالم : إن الدين هو حبه الحقيقى ، إنه قلب كل القلوب . وهو يكتب فى أعماله ترنيمة عن الابتهاج إزاء عجائب الكون(٢٠٦) . 'إنه نهاية وذروة الشعر الرومانسى وفن غريب بما فيه الكفاية، وهو اليوم يبدو فن الزخرفة الغربية (الباروك) ، ويقابله الذوق المعتمد على السلوك والقائم على العادات، والذى انتشر فى جميع أنحاء أوروبا(٢٠٧) .

(٢٠٣) المصدر السابق ، ص٢٠٩ .

(٢٠٤) هجائية من تأليف بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) وقد نشرت أجزاؤها الثلاثة فى سنوات ١٦٦٣ ، ١٦٦٤ ، ١٦٧٨ . (المترجم)

(٢٠٥) فيينا ، المجلد الثالث ، ص٣١٤ .

(٢٠٦) المصدر السابق ، ص٣٧٣ .

(٢٠٧) المصدر السابق ، ص ٣٧٤ .

ولا حاجة إلـى القول بأن القرن الثامن عـشر لم يجد إلا تحبـيذا واهنا فى عـينى شلجل . وبعـد كل ذلك فإن أهدافـه الإشكاليـة الرئيسـيـة هى التنوير والكلاسيكية الجديدة . ولم تنل مسرحية «هنرياد» لـفولتير إلاّ تسامحاً بسيطا[٢٠٨] ، ويجرى الحكم على تراجـيدياته باستهجـان (وإنْ كان يثنى على «الزير»[٢٠٩] ، وهو يستهجن ديـدرو ولا يعده ناقدا على الاطلاق بسبب نزعته الطبـيعية[٢١٠]. وهو يندد بألكسندر بوب بشكل دائم : وهو يسمى قـصيدة «هلويز إلى أبيلار» قصـيدة «فـاترة»[٢١١] ويرى أن «مقـال عن الإنسان» مـشوش[٢١٢] ، وقصـيدة «دنسياد»[٢١٣] هى قصيدة بدون طعم أو بدون فطنة[٢١٤] ، وترجمة هـوميروس «ذروة الضلال»[٢١٥] ، وتعليقات جونسون على شكسبير كثيرا ما يفرزها بسبب «عدم حساسيتـها ، فهى ذات جلد سميك»[٢١٦] . كما يسخـر من كتاب بيرك «تأملات فى الجليل والجميل» بسبب شروحاته الفـسيولوجية عن أصول المشاعر التى يتناولها[١٢٧] . والإشارة إلـى المؤلفين الإنجليز الآخـرين فى القرن الثـامن عشر تظهرهم باردين للغاية أيضا . ولايندهش الإنسان إلاّ قليلا من أن شلجل

(٢٠٨) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢١٣ ومابعدها

(٢٠٩) فيينا ، المجلد الثانى ، ص ٢١٨

(٢١٠) المصدر السابق ، ص ٢٨٤

(٢١١) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٦

(٢١٢) المصدر السابق ، ص ٣٠٩ – ٣١١

(٢١٣) هجائية كتبها ألكسندر بوب ، ونشرت مجهولة المؤلف عام ١٧٢٨ وعُرف مؤلفها عام ١٧٣٥ (المترجم)

(٢١٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٩

(٢١٥) المصدر السابق ، ص ١٢١

(٢١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٨٦

(٢١٧) برلين ، المجلد الأول ، ص ٥٨ – ٦٤

أجهد نفسه (من المؤكد أساسا لدواعٍ مالية) ليترجم فى شبابه مختارات كبيرة إلى حد ما من هوراسوالبول[٢١٨] . وقد استعرض بجدية كُتبًا من أمثال «الناسك» للويس[٢١٩] . وكذلك الكثير من الروايات الثانوية . ومن بين الإيطاليين نجد جوزى وقصصه عن الجنيات ، فهى تروق لذوق شلجل من أجل صديقه تيك ، ومن أجل السخرية[٢٢٠] .

وبفهم شديد كرّس شلجل معظم انتباهه للأدب الألمانى فى القرن الثامن عشر . وقد حكم على الشخصيات المبكرة فى القرن بقسوة وبصفة عامة استبعدهم : جوتشات و كلوبشتك ، وكذلك لسنج رغم أنه مدحه أحيانا[٢٢١]، إلا أنه تجاوزه بالصمت بشكل يدعو للدهشة فى عدة مناسبات ، ويبدو أن أوجست فلهلم لم يشارك أخاه إطلاقا فى حماسه . وكان فيلاند هو الهدف الخاص لنقد شلجل ، وبعضه كان متحاملا بشكل فج ، مثال على ذلك ما جاء فى كتاب «الأثينى» [٢٢٢] والذى تضمّن إعلانا يطالب الدائنين أن يتقدموا بمطالبهم بالنسبة لأعمال فيلاند . والنقد الآخر الأكثر تقدما - كما فى محاضرات برلين[٢٢٣] - يحتوى الكثير من الحق . والنزعة الزخرفية الغربية (الباروك) ذات الطابع الأبيقورى عند فيلاند بعيدة كل البعد عن تعاطفات

(٢١٨) ١٨٠٠ ، انظر : الأعمال الكاملة ، المجلد ٨ ، ص ٥٨ (المؤلف) وهوراس والبول (١٧١٧ - ١٧٩٧) : أديب إنجليزى له «قلعة أو ترانتو» (١٧٦٤) (المترجم)

(٢١٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١١ ، ص ٢٦٩ (المؤلف) ماتيو جيوفرى لويس (١٧٧٥ - ١٨١٨) : روائى إنجليزى كتب رواية «الناسك» عام ١٧٩٦ (المترجم)

(٢٢٠) فيينا ، المجلد الثانى ، ص ٥٨

(٢٢١) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٨٨ ومابعدها .

(٢٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٨٩

(٢٢٣) برلين ، المجلد الثالث ، ص ٨٠ ومابعدها .

شلجل الخـاصة . ويدين شلجل بالكـثيـر لهردر ، وهو يعـامله أيضا بمنتـهى الاحترام. وكتابه «أفكار نحو فلسفة لتاريخ البشرية» يقال إنه لايحتوى على أى أفكار ، ولا أى فلسـفة ، ولا أى تاريخ[٢٢٤] ، وهو فى تمايز عن أخـيه كـان أيضا باردا بالنسبة لجان بول الذى يُعد ألمعية مريضة وفاسدة[٢٢٥] .

والاستعـراض التحليلى الشهيـر عن برجر[٢٢٦] - ومُفْتـرض فيه أن يكون دفاعا ضـد تحامل شيلر الشديد - هو فى الحـقيقة تقيـيم نزيه للغاية ، وهو - رغم النتيـجة التى جاءت فى صالحـه، ورغم النغمة الدافئـة التى تنم عن دفاع شـخصى - يؤكـد على انحطاط برجـر من القصـائد الإنجليـزية والأسكتلندية و«طبيعته الفجة» وفشله فى التغلب على أشكال النقل والأسف لحياته فى شعره .

وعلاقات شلجل العـقلية بجوته وشيلر هى أهم العلاقات وأكـثرها إثمارا من الناحية النقدية . وبطبيعة الحال كانت العلاقات - من جانب تتلوّن بعلاقاته الشخصـية وبنزاع أخيه مع شـيلر وآراء زوجته كارولين التى كـانت تكره شيلر ولدواعٍ عديدة بالنسـبة «للسياسة» الأدبيـة . ولا موضع هنا لنقدم لهـا مناقشة تاريخيـة كاملة[٢٢٧] . ويمكن أن نكتفى بـالقول إن شلجل أبدى كراهيـة شديدة لشيلر بسبب استعراضه التحليلى ، لبرجر ، وقد حاول - قدر استطاعته فيما بعد - أن يكبح هذه الكراهية ، وأبدى إعجـابه بقصائد وكتابات شيلر الفـلسفية . ولكن بعد نزاع شـيلر مع أخيه فـريدريك ؛ مما كلّف أوجست فلهلم وضـعه فى

(٢٢٤) مقتبس فى كتاب ر. هايم «المدرسة الرومانسية» (١٨٧٠) ص ٨٤٨ من مخطوطات محاضرات عن «الموسوعة» (١٨٠٣)

(٢٢٥) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢١

(٢٢٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٦٤ ومابعدها .

(٢٢٧) جوزيف كورتر : «الرومانسى والكلاسيكى» وهو تاريخ مطول عن العلاقة بينهما .

مجلة «هورن» انغمس فى محاكاة تهكمية مريرة وتحاملات ضد شيلر سرا، بينما يتخذ سياسة متماسكة من الصمت نحـوه علنا . وأحيانا ما كان ينتقص التفرقة بين الشعر الفطرى وشعر الوجدان، وكان يشير إلى أن هذه التفرقة تختلف عن التفرقة بين الكلاسيـكية والرومانسية(٢٢٨) . وكان يحدث أحيانا أن يـشير منتقدا إلى استعـراضات شيلر لبرجر ومـاتيسون(٢٢٩) . ولكن لم يوجد نقد حـقيقى لمسرحيات شيلر إلا مع «المحاضرات الدرامية»؛ ففيها لم يكن من الممكن تجاهله والخوف ممّا قيل عنه . وساعتها كان شيلر قد مات وكان أكثر شهرة . وشلجل - وله مظهر المتجهم نوعا ما - قام بعمليـة مسح للمسرحيات، وامتدح «مارى ستيـوارت» وخاصة «وليم تل» . ومن المؤكد أنه على حق فى التنـديد بانتهاك التاريخ فى «عذراء الأورليانز» والتعبير عن عدم الرضا إزاء ما هو أسطورى وما هو تاريخى ، ما هو مـثالى وما هو طبـيعى ، ما هو متـعلق بالبيئـة وما وهو متعلق بالموضـوع فى «عروس مسّنيا»(٢٣٠) . فإذا آمنا بالتقرير الوارد عند طالب إنجليزى فإن شلجل فى محاضـراته المتأخرة فى بون عن الأدب الألمانى اشتط ؛ حتى اعتبر شيلر «مضطربا للغـاية فى أفكاره فيما يتعلق بنظرية الدراما» ، وأنه يتحدث عن القصائد «كما لو كانت من ضمن أسوأ ما نمتلكه»(٢٣١) .

ولا يوجد شىء غيـر سار يمكن أن نطرحه بالنسبة لعـلاقة شلجل بجوته ، أما إعجابه بجوته فكان إعجابا أصيـلا ، وإن كان قد فتر قرب النهاية . وأقدم الاستـعراضات التحليـلية تبدو باردة من وجهـة نظر متأخـرة : والشذرات عن

(٢٢٨) أى محاضرات برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٥ - ٢٧٦ ، الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٧٥ .

(٢٢٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٦٧ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٦٧

(٢٣٠) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٧ - ٤١٥

(٢٣١) انظر : ا . و . شلجل : «محاضرات عن الأدب الألمانى» بإشراف هـ . ج . فيدر (أكسفورد ، ١٩٤٦) ص ٤٢ - ٤٤ والطالب هو جورج توينى فى ١٨٣٣

«تاسو» و«فـاوست» فى عام ١٧٩٠ مليـئة بالثناء، ولكـنها لاتقدر عظـمة هذه الأعمال [٢٣٢] ، وعلى أى حال فإن شلجل يكون فى أحسن أحواله النقدية فى ثنائه على «مراثى رومانية»[٢٣٣] و«هرمان ودوروثيا»[٢٣٤] . وتتميـز المراثى بأنها عريـقة وأصيـلة معـا ، ويجرى تبـرير «هرمان ودوروثيـا» فى إطار نظرية عن الملحمة الهوميـروسية ملائمة لجوتة ، ويجرى الثناء عليها باعتـبارها «عملا فنيا كاملا بالأسلوب الفخم»[٢٣٥] ، ويتجه حماس شلجل إلى جوته الكلاسيكى ، جوته فى الثـمانينات والتسـعينات لا إلى جوته فى أوائله أو أواخـره . وعندما تحدث عنه باستفاضة مرة أخرى فى «المحاضرات الدرامية» كان حماسة قد فتر، لقد هاجم كـلاسيكيـة جوته فى الفنون الجـميلة ؛ لأنه هو وأخـاه قد أصبـحا مـرتدين إلى العـصور الوسطى والألمانـية القـديمة والأسلوب القـوطى فى فن التصوير[٢٣٦] . وهو الآن فى تاريخه للدراما يقـترح - بدون عدالة - أن جوته لديه «شيء درامى هائل ، لكن يصعب أن تكون له ألمعية مسـرحية كبيرة»[٢٣٧] . وهو يثنى على مـسرحيتـى «جوتز» و«فاوست» ؛ إلا أن «إيفـيجينيـا» تبدو له هزيلة وكئيـبة ، ونهاية «اجمونت» تـبدو «موسيقى مـثالية عن النفس» [٢٣٨] ، وعندما قال فى محاضـرات بون إنّ جوته لم «يشع بقدرة نقدية»[٢٣٩]؛ فإن هذا -

(٢٣٢) عن الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٧ ، ص ١٦

(٢٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٢ - ٦٣

(٢٣٤) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٨٣

(٢٣٥) المصدر السابق ، ص ٢٢١

(٢٣٦) انظر . المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٢٣١ - ٢٦٦

(٢٣٧) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٥

(٢٣٨) المصدر السابق ، ص ٤٠٦

(٢٣٩) فيدر ، ص ٤٠

كمـا نفتـرض - دفاع ذاتى، فلابد أنـه سمع عن رأى جوته الواهـن المتزايد ، وبطريقة أخرى فإن شلجل كان مهتما اهتمـاما كبيرا بمحيط أعمال جوته . لقد أثنى كثيرا - على سبيـل المثال - على «انتصار الإحساس» (٢٤٠) وكان مضطربا ومتمـيزا بالنسبة للشـعور بالحب»(٢٤١) ، لكن الأهمية الفـعلية لفاوست ظلت بمنأى عن فهمه، ولم يوجه انتباهه الشديد لأعمال جوته فى إجمالها .

ولايمكن اتهام شلجل بأنه أهـمل الأدب المعاصر ، فقـد ظل لعدة سنوات يقوم بالعرض والتحليل بشكل منتظم ، وبين ١٧٩٦ و١٧٩٩ فى مجلة «الأدب الألمانى فى بواكيـره» ، وقد نشـر وحده حوالى ٣٠٠ عـرض تحليلى . ولكننا لانسـتطيع أن نقول - بتناقض ظاهرى - إنـه وجّه كثـيرا من الانتـباه النـقدى التحليلى لمعـاصريه ، تماما ويرجع هذا - فى جـانب منه - إلى أنه توقف عن عرض وتحليل الكتب السـائدة فيمـا عدا المنشورات التـعليمية . وحـوالى عام ١٨٠١ كانت أكثـر عروضه التحليلية مكرّسـة لمادة سريعة . لكنه لم يكف عن تناول المعضـلات وعمليـات المسح النقدية الشـديدة للأدب المعاصر ؛ فـكتاباته حـافلة بالسـخريات والـهجـمـات على الروائيين الألمان الصـغار فـى العصـر (لافونديـن) وكتاب الدرامـا (كوتزبيـو ، إيفلاند) والشـعراء الغنائـيين (فوس ، ماتيسـون ، شميت) وفى عام ١٨٠٢ فى مـحاضرات برلين قام بعـملية مسح لحالة الأدب الألمانى بانتـقاد شديد ، وأشـار إلى الذوق العام المنحط والمسـتوى المنحط للمـجلات الدورية وتدهور المسـارح. . . إلخ . وفى الوقت نفســه قام بنقد صارم بسيـط لعظماء عصره (فيما عـدا الأقدم منه)، نظرا لأن الذين كانوا يهمونه للغـاية هم أخاه والأصدقاء المقرّبين من أمـثال تيْك ونوفاليس الذين لم

(٢٤٠) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٠١ - ٤٠٢

(٢٤١) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٨٧ ، ٨٨

يستطع فى السنوات الأخيرة أن يستعرضهم بالتحليل إلا ببطء شديد . ولقد رحب بالفعل بالكتابات المبكرة لتيْك على نحو شديد التعاطف - ومع ذلك - بعدل ، وزكى مؤلفها على حسن نظامه ووضوحه[٢٤٢]. كما قام بعرض تحليلى لكتاب «نزعة عاطفية» من تأليف ماكنرودر بشكل حافل بالتعاطف[٢٤٣] وإن كان بشكل بارد بالأحرى . ولكن فى السنوات المتأخرة تشاجر مع تيْك بشأن طبعة نوفاليس ، وظل صامتا إزاء كتاباته[٢٤٤] . ومن رسائله يمكننا أن نستخرج قدرا كبيرا من الآراء والأقوال (وخاصة عن تيك وفرنر)[٢٤٥] . وهذا يظهر أن شلجل بدأ تدريجيا يفقد تعاطفه مع الجماعة المفروض فيها أن يكون هو زعيمها . ولقد تقاعد مبكرا عن أى محاولة للتأثير فى تشكيل الرأى عن الأدب الألمانى السائد[٢٤٦] . ويمكن للإنسان أن يبحث عبثا فى كتاباته عن تصريحات أكثر استفاضة وتحليلا عن المعاصرين الإنجليز والفرنسيين . لقد أصبح شلجل على - نحو أكثر تحديدا - باحثا ومؤرخا .

ولقد كتب نوفاليس إلى فريدريك شلجل سائلا إياه أن يحتفظ بحكمه منفصلا عن أخيه ، ثم صاغ التقابل بين الأخوين شلجل : «أنت دائما فردى، وهو تاريخى وعام»[٢٤٧] .

(٢٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٧ ، المجلدالحادى عشر ، ص ١٣٦

(٢٤٣) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٣٦٣

(٢٤٤) انظر هـ لودكه (مشرفا) لودميج تيك والأخوان شلجل ، فرانكفورت ، ١٩٣٠

(٢٤٥) عن الرسائل التى أشرف عليها ج . كورنر (برون ، ١٩٣٩) المجلد الثانى ، ص ٢٩٠ - ٢٩٢ الخ .

(٢٤٦) فى ١٨٢٢ أمكن له أن يكتب «إننى أسخر من الأدب» رسالة إلى أوجست دى ستال ١٩ فبراير ١٨٢٢ فى «الرومانسية المبكرة السنوية» المجلد الثانى ، ص ٣٩٤

(٢٤٧) نوفاليس : الأعمال ، بإشراف سليج ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٣ (٥ أبريل ١٨٠٠)

وباستعـادة الماضى يبدو أن نوفاليس كان على حق ، فـإن صوت فريدريك من المؤكد أنـه أكثر فـرديـة ، وأكثـر لفتًـا للأنظار ، وحساسـيتـه أكثـر رهافة وإحكامـا . وإن صوت أوجـست فلهلم هو فى الغالب صـوت المؤرخ ورجل التجرد والتسامح والعمومية . ولكن يمكننا أيضا أن نعكس قول نوفاليس فنقول : إن فريدريك شلجل هو الأكثر تأملا والمفكر الأكثر «عمومية» من الاثنين ، وهو الناقد الأقل دخولا فى المناقـشة الدقيقة للتكنيـك، والذى نادرا ما يحلل العمل الفنى ، بينمـا يستطيع أوجـست فلهلم أن يصبح مـشربًا بالتـفاصـيل الدقيـقة والسطح الجمالى وحـرفة الأدب . ومن المؤكد أن فريدريك مشغـول بالسخرية والتناقض الظاهرى، على حين أن أخاه ليس مشغولا بهذين الأمرين . لقد كان فريدريك أكثر اهتمامـا بالرواية الجديدة والجنس الأدبى المركب فى المستقبل عن أخيه . وتصور فريدريك للشعر اكتسب مبكرا نغمة دينية، ثم أصبح فى النهاية ممتزجا بالدين والفلسفة ، وهو تطور لم يكن يشاركه فيه أوجست فلهلم .

وأوجست فلهلم بـدوره طوّر، على نحو أكثـر وضوحا وأكـثر نسقـية عن أخـيه، نظرية عن الاسـتعـارة والرمزية؛ مما أفـضى به إلى النظرية والتـواصل الرمزى والـفن على أنه استـعادة الإنسان لحـدسه الحـيوانى الأصل . كـما أن أوجســت فلهلم كان مـشغـولا باستـمرار - على نحـو أكثـر - بنظرية النظم «العضوى» فى الأدب ، وبينما يتقبل فـريدريك هذا الرأى، إلا أنه ليس مهتماً مثل فلهلم بالمصطلح . ولم يدافع عنه فحسب من أجل العمل الفنى المفرد، بل دافع عنه أيضـا للأجناس الأدبيـة الكبـرى والتطور الكلى للأدب . ولقـد ظل أوجـست فلهلم تابعا أكـثر لـهردر عن أخـيه فـريدريك ، وإن نظراته للأدب سمحت بالمماثلات البيولوجية رغم أن رمزيتـه فصلته عن كل النزعة الطبيعية . وأوجست فلهلم يفكر فى مشكلة التاريخ الأدبى وعلاقـته بالنقد على نحو أكثر

تماسكا وأكثر نسقيــة . ولقد كان أكثر اهتماما بالدرامــا عن أخيه . غير أن هذه الفروق عن التأكيد والنغمة وكذلك كتطور شخصى لايجب أن تشوش اتفاقهما العــميق فى كل الأمــور الجوهرية إبّان مــعظم تعــاونهمــا الصحّى. إن وحــدة نظرتهما تبدو لى فقط على أنها أقل بروزا عن المكانة العامة لوضعهما . ويبدو أن الأخوين شلجل قد صاغا نظرتهما للأدب والنقد، والتى نقلها للعالم الناطق بالإنجليزيــة كولردج ، وذلك فى عدة نقــاط جوهرية، وتقــبلها النقــد الحديث الإنجليزى منه والأمريكــى على الســواء .

المصادر والمراجع

There is an excellent edition by Eduard Böcking of A.W. Schlegel's *Sämtliche Werke*, 12 vols. Leipzig, 1846-47 (cited as SW). Unfortunately, it is unfinished and today virtually unprocurable. Apart from the works cited only by volume and page, I cite as Vienna the second edition of the Vienna lectures on dramatic art, *Über dramatische kunst und Litteratur* (3 vols. Heidelberg, 1817) and as Berlin Vorlesungen *über schöne Litteratur und Kunst*, ed. J. Minor; Deutsche Literatur denkmale des 18. and 19. Jahrhunderts, 17-19. Stuttgart, 1884. *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, ed. August Wünsche (Leipzig 1911) is cited as 1798 Lectures. *Geschichte der deutshen Sprache und Poesie*, ed Josef Körner; Deutsche Literaturdenkmale, 147 (Berlin 1913) is cited as Bonn. These can be supplemented (though slightly by an English account: A.W. *Schlegel's Lectures on German Literature from Gottsched to Goethe Given at the University of Bonn and Taken Down by George Toynbee in 1833*, ed. H. G. Fiedler. Oxford, 1944. The main French writings are *in Essais littéraires et historiques*, Bonn, 1842. The Ms of the 1803 lectures on Encyclopaedia is still unprinted. There is a brief description in R. Haym's *Romantische Schule* (Berlin 1870), pp. 846-52; and a section is in W. Jesinghaus, below. Scattered articles lik those on the *Nibelungenlied* in Friedrich Schlegel's *Deutsches Museum* (Vols. I and 2, 1812, Vienna) must be searched for in the original files. I have not had access to A. W. Schlegel's *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Kunst*, Berlin 1827. To judge from Minor's account (in introduction to Vorlesungen above, I, xxxi ff) the several portions follow the earlier Berlin lectures very closely .

Most of the publications of letters listed under Friedrich Schlegel contain also letters of his brother. To those listed there must be added *Josef Körner's ed., Briefe von und an A.W. Schlegel* (2 vols. 1930 with a checklist of published letters) and

Comtesse Jean de Pange. Schlegel et Madame de Staël (Paris, 1938), which contains the letters to Madame de Staël.

There is no biography of A.W. Schlegel except a thin sketch by Bernhard von Brentano (1943). Josef Körner, Romantiker und klas siker (Berlin, 1924) and Madame de Pange's book listed above discuss episodes and provide a wealth of materials.

There is, also, surprisingly no extended discussion of the critic and literary historian. Rudolf Haym, *Die Romantische Schule* (Berlin, 1870), which describes the early career to about 1803, is still nost useful. A short general sketch is in Walter F. Schirmer, *Kleine Schriften* (Tübingen, 1950), pp. 153-200.

Of special studies I found the following useful: Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg, 1929 (on Schlegel's Dramatic Lectures and their influence); Hans Zehnder, *Die Anfänge von August. W.Schlegels kritischer Tätigkeit*, Mulhouse 1930; Wilhelm Schwartz, *A.W. Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur*, Halle, 1913; E. Sulger-Gebing, "Schlegel und Dante" in *Germanistiche Abhandlungen Hermann Paul dargebracht* (Strasbourg, 1902), pp. 99-134 (mostly on the translation); Walter Jesinghaus, *A.W. Schlegels Meinungen über Ursprache,* Düseldorf, 1913; J.J Bertrand, "Guillaume Schlegel, Critique de Moliére," *Revue de littérature comparée*, 2 (1922), 201-37; Philaréte Chasles, "Euripide et Racine," in *Études sur l'antiquité* (Paris, 1847), pp. 245-53; and August Emmersleben, *Die Antike in der romantischen Theorie: Die Gebrüder Schlegel und die Antike*, Berlin, 1937.

English translation: A *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trans. John Black, 2 vols. London, 1815; revised by A.J.W. Morrison, London, 1846.

(٣)

الرومانسيون الأوائل فى ألمانيا

شـــطـــنج

يُعَدُّ كانْت بصفة عامـة ينبوع علم الجمال الألمانى ، لكن يمكن للإنسان أن يتجادل بشأن قضية تذهب إلى أن الرومانسيين الألمان لم يعتنقوا - على الأقل- موقـف كانْت الرّئيـسى ، ومن المؤكد أنهّم لم يشـاركوه طابـعه الحـذر وذوقه المحـافظ . وعندمـا طرح ف.و.ج. شلنج (١٧٧٥ - ١٨٥٤) برنامـجـه عن فلسفة جديدة تجاهـل تجاهلا تاما التفرقة التى طرحها كانْـت بين مبحث المعرفة وفلسـفة الأخلاق وعـلم الجمال . لـقد طرح المطلب العظيم القـائل إنّ فكرة الجـمال- إذا مـا أخـذت بالمعنى الأفـلاطونى الأسـمى - «توحـدّ كل الأفكار الأخرى» . يقـول شلنج: «إننى مقـتنع بأن الفعل الأسـمى للعقل هـو الفعل الجمالى الذى يضم كل الأفكار، وأن الحقيقة والخيرية لاتتناسبان إلا فى الجمال . وعلى الفيلسـوف أن تكون لديه قوة جمالية مـثل القوة الجماليـة عند الشاعر . ومن ثمّ يتّسم الشعر بمكانة جديدة ، إنه يصـبح ما كان عليه فى البداية : معلم البشرية ، فلم تعد توجـد فلسفة أوتاريخ، والشعر وحده سوف يعـمر أكثر من كل العلوم والفنون»[1]. و«الشعر» مـستخدم هنا بـالمعنى الشامل الكلى للإبداع الإنسانى المستمد من محاورة «المأدبة» لأفلاطون، وهذا المطلب من الشعر مرتبط حينـئذ بمطلب «علم أسـاطير جـديد يمكن أن يكون فى خدمـة الأفكار ، علم أساطير للعقل». إنّ على الأفكار أن تصـبح جمالية، أى أسطورية، لكى تكون مقبولة لدى الناس، و«أن تكون مؤثرة فى الرسالة الحضارية للفن التى تصورها شلنج فى إطار كتاب «رسائل عن التربية الجمالية» لشيلر. وهذا المطلب الخاص بتبـجيل الفن لايجب - بطبـيعة الحـال - خلْطه بالنزعة الجـمالية الخـالصة فى

(١) انظر : «البرنامج النسقى الأكبر للمثالية الألمانية» فى : هيلدرلين : الأعمال ، بإشراف بيجنوت (الطبعة الثالثة، برلين ، ١٩٤٣) الجزء الثالث ، ص ٦٢٣ - ٦٢٥، ولقد تقبلت الرأى الذى يقول إن هذه المخطوطة قد كتبها شلنج لهيلدرلين.

أواخر القـرن التاسع عـشر . إنه بالأحرى مـحاولة لمحو كل الـفروق بين الفن والدين والفلسفـة والأسطورة . وبينما كان كانْت مشـغولا للغاية بالتمـييز بين الخيـرّ والحقيقى والجـميل تّوج شلنج الجمـال على أنه القيمة القـصوى . لكن الجمال عنده هو بالفعل الحق والخيرية متنكّرين.

وهذه الخطة المبكرة الغـربية ظلّت مخطوطة حـتى عام ١٩١٧ ، ومع هذا فإنّ كتابات شلنج المنشورة فى عـقد السنوات التالى تطرح نفس المطالب بالنسبة للفن فى عدد من الصفـحات الحاسمة التى أثرت فى العصر باعـتبارها الأقوال الأكثـر طموحـا بالنسبة لرؤية الـفن على أنه كشف وفلسـفة ودين وأسطورة . ويمكن للإنسان أن يميز على الأقل ثلاث مراحـل فى آراء شلنج : والنتيجة التى خلص إليـها فى كـتابه «نسق المثـالية الكليـة الصورية» (١٨٠٠) تخـتلف عن الصفحـات الواردة فى كتابه «برونو» (١٨٠٢) ، وهناك تغيـر أبعد (فى جانب منه عودة إلى الآراء السابقـة) فى المحاضرة الرابعة عشرة من «مـحاضرات عن منهج الدراسـات الأكاديميـة» (١٨٠٣)، وفى خطبتـه «حول الأحـوال المفيـدة للفنون فى الطبـيعة» (١٨٠٧) . وعلى أى حال فـإن شلنج طوّر - فى الوقت نفسـه - نسقاً عينيـا وكاملا تاما لعلم الجـمال وفن الشعر فى المحـاضرات التى ألقاها أولا فى ييِنّا فـى ١٨٠٢ - ١٨٠٣ ، وتكررت فى فرز برج فى ١٨٠٤ - ١٨٠٥ ، ولـم يطبع فى عام ١٨٠٢[٢] سوى جزء بسيط منها هو «عن دانتى فى علاقتـه بالفلسفة». ولقد انتشـرت على نطاق واسع وهى مخطوطة، ولكن لم تُنشر حتى عام ١٨٥٩ بعد وفاة شـلنج . ولابُدَّ أن تُعد على أنها أول بحث فى فن الشعر التأملى، رغم أننا يجب أن ندرك أن شلنـج قد رجع إلى محاضرات أوجست فلهلم شلجل فى برلين، وقد استمد الكثير من معلوماته العينية منها .

(٢) فى «نقد صحيفة الفلسفة» بإشراف شلنج وهجل ، الجزء الثانى (توبنجن ، ١٨٠٣) ص ٣٥ - ٥٠ .

وبالنسبة لأغراضنا هنا فإن مخطوطات المحاضرات واضح أنها هى الوثيقة الأكثر أهمية ، ولكن هناك ما يجب أن نقوله عن علم الجمال العام عند شلنج ؛ لأن تصريحاته المنشورة هى الأكثر تأثيرا لا فى ألمانيا فحسب بل خارجها أيضا على نحو مباشر بالنسبة لكولردج وفيكتور كوزان[٣] ، وبشكل غير مباشر بالنسبة لإمرسون[٤] وغيره .

ومن الناحية المبدئية فإنّ شلنج قد أحيا الأفلاطونية الجديدة ، فالفن هو رؤية أو حدس عقلى (وهو مصطلح مستمد من جيوردانو برونو)[٥] . فالفيلسوف والفنان كلاهما ينفذ فى ماهية الكون ، أى ماهية المطلق . وهكذا يحطّم الفن الحدود بين العالم الواقعى والعالم المثالى[٦] ، إنه عرض اللامتناهى فى المتناهى[٧] ، إنه وحدة الطبيعة والحرية ، فهو - فى وقت واحد - نتاج الوعى واللاوعى[٨] ، نتاج التخيل الذى يبدع لاشعوريا عالمنا الواقعى ، وشعوريا يبدع العالم المثالى للفن[٩] .

(٣) فيكتور كوزان (١٧٩٢ - ١٨٦٧) : فيلسوف فرنسى ، اهتم بدراسة الفلسفة الألمانية والتقى بهيجل وياكوبى وشلنج . وهو زعيم الدراسة الانتقائية فى التأليف . له «الحق والخير والجمال» (١٨٥٨) . (المترجم)

(٤) رالف والدوامرسون (١٨٠٣ - ١٨٨٢) : كاتب مقالات وشاعر أمريكى سافر إلى أوروبا والتقى بوردزوورث وكولردج وكارلايل ، وكون مع الأخير صداقة ومراسلات استمرت أربعين عاما . وقد جمع بين الرومانسية والنزعات الخارقة الشرقية والتفاؤل الأمريكى . له «مقالات» (١٨٤١ - ١٨٤٤) وقصائد (١٨٤٦) . (المترجم)

(٥) جيوردانو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠) : فيلسوف إيطالى ترك العقيدة الدومينكية ، وانتقد المنطق الأرسطى ، وقال إن الكون لامتناه . أحرقته محاكم التفتيش . (المترجم) .

(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٦٢٨

(٧) المصدر السابق ص ٦٢ ، ص٦٢٧

(٨) المصدر السابق ، ص٦١٩

(٩) المصدر السابق ، ص ٦٢٦

وآراء شلنج عن العلاقة الدقيقة بين الفلسفة والفن تـتبدّل وتتغيرّ ؛ فأحيانا نجد أن الفلسفة والفن والحقيقة والجمال تتطابق تماما[١٠] ، وأحيانا أخرى يجرى تصورها على أنها متـرابطة أشبه بالطراز والصورة[١١] ، فالفن يكون «واقعيا»، والفلسفة «مثالية»، رغم أن الفن قد جرى تعريفه على أنه انصهار كامل «للمثالى» و«الواقعى»[١٢] ، ونحن نجد أن شلنج فى خطبته «حـول الأحوال المفيدة للفنون فى الطبـيعـة» يعـرض تصوّره المحـورى للفن على أنه مماثلة للـطبيـعة والقـوة الإبداعية للطبيعة . إن الفن يشكل رابـطة فعالة بين النفس والطبيعة[١٣] إن الفن لا يحاكى الطبـيعة ، بل عليه أن يتكامل مع القـوة الإبداعية للطبـيعة ، «روح الطبيـعة التى لاتتحدث إلينا إلا مـن خلال الرموز». إن العمل الفنى يعـبّر عن ماهيـة الطبيـعة ، وهو يكون رائعـا حسب الدرجـة التى تظهر لنا «هـذه القوة الأصلية لإبداع الطبيعة ونشاطها ، كما لو كان فى خيال الظل»[١٤] ، والفن فى أدنى مستوياته يعـرض بصدق «الخصائص» الطبيعة الخاصـة للموضوع الفردى، لكنه يجب أن يرتفع إلى مـا يجاوز هذا إلى رشاقـة وجمـال حقيـقيين ، إلى تصالح كامل لكل القوى العقلية ، إلى «يقين يذهب إلى أن كل الأضرار ليست إلا ظاهرة ، وأن الحب هو الرابـطة بين كل الكائنات والخـيـرية الخـالصـة هى أساس ومحتوى كل الإبداع»[١٥] . ويستطيع شلنج أن يرى فى الطبيعـة نفسها

(١٠) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٢٧

(١١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص٣٤٨ - ٣٤٩

(١٢) المصدر السابق ، ص ٣٤٨ «التأليف المتداخل»

(١٣) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٩٢ - ٢٩٣

(١٤) المصدر السابق ، ص ٣٠١ ، ص ٣٠٠

(١٥) المصدر السابق ، ص ٣١٦

«مصيدة مغلقة فى شفرة عـجيبة سرية» ، إنها «أوديسا الروح»(١٦) . وعلى أى حال فإن الشاعر - كـما هى الحال - هو محور الطبيعة ، وكـما قال نوفاليس عن الإنسان - بصفة عامة - إنه مسيح الطبيعة .

ونحن لانجد إلا مخطوطات المحاضـرات عن «فلسفة الفن» هى التى تجعل هذه التصورات أكثر عينية، وتربطها بـالأدب العينى الفعلى ، ففيها نجد أن دور علم الأساطير فى تصور شلنج قد أصـبح واضحا . إن علم الأساطير هو مادة موضوع الفن . وكما أن الأفكار هى موضـوع الفلسفة فإن الآلهة هى الموضوع الضرورى للفن(١٧) ، وهذه الآلهـة متـاحـة لاعن طريق الفـعل بل عن طريق التخيل وحده(١٨) . وبطبيعة الحال كان شلنج يفكر أساسا فى آلهة اليونان ، إلاّ أنه أعلى من شأن علم الأساطير بصفة عامة على أنه موضوع الفن كله . فبينما يجب على كل الفن أن يعرض المطلق ، فإنه لايسـتطيع أن يفعل هذا إلا رمزيا . إن علم الأساطيـر هو نسق من الرموز ، ومن ثم فـإنه هو الفن نفسـه . ويميّز شلنج بين النسقية القائمة على الـتخطيط (إن العام يدل على الجزئى ، كما فى الفكر التجريدى) والمجاز (حيث الجـزئى يدل على العام) والرمزية (وحدة العام والجزئى) ، وهذه الـرمزية هى وحدها الفـن الحق . وهذه الوحدة تتـحقق فى الأساطير(١٩) ؛ ففيـها «عدم اكتراث» كامل بالعـام والجزئى . إن فينوس (هى) الجمال ، إنها لاتكون مجرد دالة عليـه . والأساطير ليست نتاج فرد ، بل هى نتـاج العْرق من الأجناس الـبشـرية. والأساطيـر الحـقة ليـست إلا الأساطيـر

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٦٢٨

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٠٥ ، ٣٩٠ - ٣٩١

(١٨) المصدر السابق ، ص ٣٩٥

(١٩) المصدر السابق ، ص ٤١١

اليونانية، طالما أن شلنج يطور قـوله بأن الأساطير المسيحيـة هى إما مجازية أو تاريخية. والمسيح وحده هو إله ، «هو آخر الآلهة القدماء»[٢٠] ، ومع هذا فإن المسيح ليس مـوضوعا حـسنا للفن؛ لأن المعاناة الخـالصة ليست شـعرية[٢١] ، والملائكة أيضا بلا جدوى بالنسبة للشـعر؛ لأنها غير حقيقيـة ، غير مجسدة ، غير عـينية[٢٢] . ولُوسيـفر وحده هو فـردية متجـسّدة وهو وحده يقـترب من الشخص الأسطورى[٢٣]. ولكن حينذاك - بطبيعة الحال - فإن أصوله وثنية .

قد يعتقد الإنسان أنه لايوجد أى أمل لـلشعر فى العالم الحديث ، غير أن شلنج لايتـمّسك بالإعـلاء الكامل من شـأن الأساطيـر القديمة . إن العناصـر التاريـخية فى الأسطـورة المسيحـية يجـرى الاعتـراف بها على أنهـا مفـيدة : الحواريين وخرافـات القديسين ، بل وحتى أسـاطير الفروسيـة . وذروة الشعر المسيحى قائمة فى كالدرون الذى ينصّـبه شلنج فوق شكسبير[٢٤] . وبطبيعة الحال فإن البروتسـتنتانية والعقـلانية الحديثة غيـر ملائمتين للأساطيـر ، ومن ثمّ غير مـلائمتين للشـعـر . ويجرى التنديد بميـلتون على أنه تجـريدى وكلوبشـتك على أنه أجوف[٢٥] وتجـرى تزكـية الـكاثوليكيـة كـعنصـر ضرورى للـشعـر الحـديث والأساطير[٢٦] . وشلنج بإيراده تحريفا بسيطا لمعنى مصطلح «أسطورة» تمكّن من

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٤٣٢

(٢١) المصدر السابق ، ص ٤٣٣

(٢٢) المصدر السابق ،ص ٤٣٦

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٤٣٧

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٤٣٩

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٤٤١

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٤٤٢

القول إن بعض الشعراء قد قهروا أشكال القصور الحديثة . وإن دانتى فى بعض حالاته قد شكّل شخوصه التاريخيه (مثل أوجولينو) بشكل أسطورى[٢٧] وشكسبير قد أبدع عالم أساطيره ، ودون كيشوت وسانكوبانزا فى رواية سرفانتس هما شخصيتان أسطوريتان حقا[٢٨] . وفى فاوست (التى لم تكن قد اكتملت آنذاك) يجد الألمان قصيدة أسطورية أصلية . ومن ثم فإن «الأساطير» لاتعنى تشابهها فعليًا مع الآلهة: فسانكوبانزا وفالستاف ليسا إلهين ، إنهما «أسطورتان» حقيقيتان لأنهما كلّيان وعينيّان ، إنهما شخصيتان لهما دلالتهما فى ذاتهما بينما يظلان نمطين رمزيين خالدين .

ولقد كانت لدى شلنج آمال لأساطير جديدة : لقد اعتقد أن الفرد المبدع الحقيقى سيتمكن من صياغة أساطيره[٢٩]، وأنّ هوميروس جديدا سوف يظهر . وهو سوف يهتم بالفيزياء الحديثة أى الفلسفة الطبيعية التأملية عند شلنج باعتبارها مصدر الملحمة الكبرى النهائية التى سوف تحقق الهوية بين الفلسفة والشعر[٣٠] وبينما كانت آمال شلنج بالنسبة للمستقبل غامضة بشكل مؤلم فإنّ تصوره للعلاقة الوثيقة بين الرمز والأسطورة وتفرقته بين الرمزية والمجاز وإقراره بما هو أسطورى فى الشخصيات الكبرى للتخيل الجديد هى بصائر ذات أصالة لافتة وذات قيمة عظيمة .

ومناقشات أشكال الفن التى سوف تردُ هنا هى أقل شأنا . إن التفرقة بين الشعر كرؤية باطنية والفن كإبداع خارجى متعسّفة وغامضة ومناقشات الفروق

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٤٤٥

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٤٤٦

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٤٤٧

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٦٦٧

المتقابلة بين الجليل والجميل ، بين الأسلوب والخُلُق لاتضوّئ شيئا لأن شلنج يقرر دائما لصالح الأول فى كل ثنائية ومن ثم ينحل بالفعل إلى تفرقة بين الفن واللافن .

إن الفن الفطرى هو الفن الرائع الوحيد ، والفن الوجدانى هو فن زائف ، والأمر نفسه مع بقية الثنائيات . ولانحتاج إلى متابعة مناقشات شلنج للنحت والرسم والموسيقى التى تحتوى على مماثلات خيالية شهيرة على نحو ما يقول عن الموسيقى إنها «شكل من أشكال النحت»(٣١) والعمارة هى «موسيقى متجّمدة»(٣٢) .

وعلى أى حال فإنّ نظرية الجنس الأدبى الأصيل عند شلنج تستحق توجيه الانتباه إليها . إن الشعر لايختلف عن الفنون الأخرى إلا على الأساس الواضح فيما يتعلقّ بالوسيط : إن اللغة «مثالية» على حين أن وسائط الفنون التشكيلية - الحجر ، الأصوات ، الألوان - «واقعية» . ورغم أن أجناس الشعر تشترك فى الطابع العام للفن وهى وحدة المتناهى واللامتناهى فإنها تتمايز وفق التوجهات المختلفة نحو طرف أو الطرف الآخر من هذين الطرفين . زيادة على ذلك فإنها بخطاطية متطورة من التركيب تقابل الفنون الأخرى : فالشعر الغنائى يقابل الموسيقى ، والملحمى يقابل الرسم ، والدرامى يقابل النحت . وفى الشعر الغنائى نجد أن المتناهى - أى الذات ، الأنا الخاصة بالشاعر - هى التى تسود . والشعر الغنائى هو أكثر الأجناس ذاتية وفردية وأشدها خصوصية وهو فى تصنيف شلنج الأقرب إلى الموسيقى(٣٣) وهو يعبر أيضا عن المشاعر

(٣١) المصدر السابق ، ص ٥٧٧

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٥٩٣

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٤٠

الذاتية . وعلى أى حال يفضل شلنج - فى داخل الشعر - الغنائى الأكثر موضوعية والفن المحكم الأكثر صورية عند اليونان ومجموعة الأشكال المتمسكة بالتقاليد التى طورّها دانتى وبترارك . أما الشعر الملحمى فهو يرقى إلى ما وراء الوعى الذاتى إلى القوة التالية للإنسان وهى الفعل . إنه هكذا صورة التاريخ . ويحدث توازن بين اللامتناهى والمتناهى ، فلا يوجد صراع ولا قدر فى الملحمة[٣٤] . إنهّا لا زمانية أو بالأحرى «ثابتة» ، غير مكترثة بالزمن . وأفعالها هى أحداث المصادفة : وقد لايكون لها بداية أو نهاية . والشاعر قد انفصل عن أناه ، وهو بارد على نحو موضوعى تجاه العالم . بالاختصار نجح شلنج فى أن يدخل فى خطّاطيته كل خصائص الملحمة كما عرفها من نظريات أوجست فلهلم شلجل أوهمبولت .

ثم تأتى أجناس فرعية للملحمة : المرثية ، الأنشودة الرعوية، الشعر التعليمى ، الهجائية . والمكانة العالية التى منحها شلنج للشعر التعليمى هى مكانة كبيرة ، فهو يواجه لوكريشيوس جديدا ، يواجه تلخيصا جديدا لفلسفة الانسان كمثال للمستقبل[٣٥] وبجانب هذه الأجناس التقليدية بيّن شلنج أن القصة الخيالية القائمة على الفروسية هى جنس فرعى آخر . ويعد أريوستو[٣٦] المثال الأكبر عن أن شلنج لايكاد يعرفه على نحو جيد مما جعله يحكم نتيجة خطأ كبير ارتكبه[٣٧] . وهو يلحق الروايات بالقصص الخيالية المنظومة . أما رواية

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٦٤٦

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٦٦٧

(٣٦) لودوفيجو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣) شاعر رومانسى ملحمى إيطالى اشتهر بملحمته «أورلاندو فوريوسو» التى كتبها عام ١٥٣٢ (المترجم)

(٣٧) إنه يشير إلى «ميدا الشهيرة» وواضح أنه أخطأ فالاسم الصحيح هو «مدورو» ، المصدر السابق ، ص ٦٧١

دون كيشوت للأسبانى سرفانتس وفلهلم ميستر لجوته فهما وحدهما يعدان مثالين صادقين لأنها وحدهما يظهران الموضوعية باستخدام التهكم والصدفة الخ . وهى أمور يطالب بها شلنج من الجنس الأدبى وهو يتناول الرواية الإنجليزية بصرامة ، فرواية «توم جونز»[٣٨] هى مجرد صورة للعادات مرسومة بألوان فجة[٣٩] ، ورواية «كلاريسا»[٤٠] رغم أنها تظهر قوة موضوعية للعرض إلا أن افسادها يرجع إلى الحذلقة والإطناب . والقصة المفردة الحدث (ويقصد الرواية القصيرة) توصف على أنها رواية قصيرة كتبت بطريقة غنائية وهى تتجمع حول محور واحد .

وشلنج - انطلاقا من وجهة نظره الأسطورية - مضطرب من جراء عدم وجود فى التاريخ الحديث «الحادثة صادقة عامة» تكون قادرة على تناول الملحمة. مثل هذه الحادثة يجب أن تكون عامة وقومية وشعبية على نحو ما كانت حرب طروادة وفق تصوره . وهو ينسب بعض الصفات الملحمية لعمل جوته «هرمان ودوروثيا» لكن لم يكن عنده إلا أمل واهن أن مثل هذه الملاحم المفردة إذا ما تجمعت حول محور ستحقق - سواء بالتركيب أو التوسع - كلية جمعية نهائية[٤١] وإن نظرية مؤلف عن الأصول الهوميروسية قد استخدمت هنا على نحو مدهش لاقتراح ملحمة جمعية للمستقبل .

(٣٨) رواية كتبها الروائى الإنجليزى هنرى فيلدنج عام ١٧٤٩ وهى تتألف من ١٨ كتابا كل منها مسبوق بفصل استهلالى على شكل مقال عن موضوع أو آخر (المترجم)

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٦٨٣

(٤٠) رواية كتبها الروائى الإنجليزى ريتشارد سون ظهر منها جزءان عام ١٧٤٧ وظهر منها خمسة أجزاء فى عام ١٧٤٨ (المترجم)

(٤١) المصدر السابق ، ص ٦٨٥

وبالنسبة للجنس الملحمى الأخير يناقش شلنج «الكوميديا الإلهية» لدانتى . إنها ملحمة فريدة فى نوعها ، وليست رواية أو قصيدة تعليمية أو ملحمة بالمعنى القديم أوكوميديا أو دراما ، لكنها هى معظم مالا ينحل من الخليط وأكثر التفاسير كمالا منها كلها . وهى كنوع هى أكثر الأعمال الكلية تمثيلا للشعر الحديث ، إنها قصيدة القصائد[٤٢] . إن كوميديا دانتى بجانب أنها مُركَّب من الدين والعلم والشعر هى عمل فردى كامل ، إلاّ أنها مع هذا هى أيضا كلية وشاملة فى حينها (بمعنى أنها فى صفاتها متعلقة بالعصور الوسطى) وخالدة . ويعترف شلنج بأن شخوص دانتى هى شخوص تاريخية وهى كتابة عن أشياء وأفعال ، ولكن بفضل المكان الخالد الذى وجُدت فيه هذه الشخوص يفترض فيها الخلود . ومن ثمّ فليست الأحداث والشخوص وحدها التى استخدمها دانتى من عصره (مثل قصة أو جولينو) بل أيضا الأحداث الخيالية الخالصة (مثل نهاية يوليس ورفاقه) تفترض فى سياق القصيدة اليقين الأسطورى. ويميز شلنج العوالم الثلاثة بحدة : الجحيم مظلم وهو ذو طابع مادى ينتمى إلى عالم النحت ، والمطهر تلوينى تصويرى ، والفردوس موسيقى ملئ بالنصاعة والنور الأبيضْ . غير أن شلنج يؤكد أن العوالم الثلاثة تتعاون معاً نحو إحداث تأثير كلى : إن العمل ليس تشكيليا أو تصويريا أو موسيقيا لكنه هو كلها فى الوقت نفسه ، إن العمل ليس غنائيا أو ملحميا أو دراميا بل هو إدماج للثلاثة معا . وهكذا فإنه إرهاص بالشعر الحديث حيث أن الشعر الحديث هو أيضا فردى وشامل ، محلى وكلى .

ويرى شلنج أن كل عصر يستطيع ويجب أن يكتب الكوميديا الإلهية الخاصة به : وهى تزكية يُحْتمل أن تكون صورة أخرى من الأمل فى ملحمة

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٦٨٦ – ٦٨٧

فلسفية شاملة جديدة . ولا عجب أن شلنج بهذا التصور لدانتي يرفض رفضا شديدا[٤٣] رؤية بوترفك (في كتابه «صورة الشعر وحُسْن البيان») من أن الكوميديا الالهية لدانتي ليست إلاّ متحفا لصور ، سلسلة من الفقرات الجميلة أو «الخالية من الذوق» . وكروتشه الفيلسوف الإيطالي المعاصر هو ناقد من النقاد الأوائل الذين دافعوا عن بوترفك[٤٤] لأنه هو أيضا يريد أن يمّيز بين النسق والشعر ، بين البناء اللاهوتي والفن . غير أن «الكلية» هي شعار شلنج والرومانسيين الألمان ، وشلنج في سياق نقده المبكر لدانتي كان له شرف أن يستبعد في المناقشة تحديد الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه «الكوميديا الإلهية» وتركيز النظم العام والوحدة .

ويمكننا أن نتوقع أن الدراما هي في خطة شلنج وحدة من الشعر الغنائي والشعر الملحمي ، إنها صراع بين الحرية والضرورة وكلاهما ينتهيان بالانتصار والهزيمة[٤٥] إن الضرورة تنتصر بدون أن تختفي الحرية ، والحرية تنتصر بدون أن تختفي الضرورة . وبالفعل فإن هذا المركَّب النهائي من الضرورة والحرية لايفسّر إلاّ التراجيديا وحدها . فالبطل التراجيدي يجب بالضرورة أن يكون مذنبا من جراء جريمة وفي النهاية يجب أن يتقبل العقاب بحرية . والتراجيديا الأصيلة ليست هي عقاب جريمة شعورية متعمد بل بالأحرى هي تقبل العقاب للجرم غير الإجرامي ، إنها التضحية بالفرد الذي يؤكد الحرية الأخلاقية ويستعيد النظام الأخلاقي معا . ونظرية شلنج في التراجيديا تختلف كثيرا عن مفهوم كانت ومفهوم شيلر ومفهوم الأخوين شلجل ، وهي تمهد الطريق لنظرية

(٤٣) «الصحيفة النقدية» العدد الثاني ، ص ٥٧ – ٦٢ وليس هذا واردا في طبعة تجمع المقالات .

(٤٤) انظر : شعر دانتي (باري ، ١٩٤٨) ص ١٨٠ – ١٨١

(٤٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الخامس ، ص ٦٩٠

هيجل . وبطبيعة الحـال كانت فى اعتباره بطبيعة الحـال مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس بمثل ما أنه وهو يناقش كتّاب التراجيديا اليونانيين واضح أنه يفضل سوفوكـليس على كاتبى الدراما الآخرين أسـخيلوس ويور يبيديـس ، والأخير ينال انتقـادا قاسيـا وإن كان بشكل مـفكك لتغيـيره الأساطيـر اليونانيـة بحرية شديدة[٤٦] .

وهو يرى الكومـيديا على أنها عـكس خطاطية التـراجيديا : فـبينمـا نجد الضرورة فى التراجيديا موضوعية (أى فى نظام الكون) والحرية ذاتية (فى التمرد الأخلاقى للبطل) فـإن الكوميديا تعكس العلاقـة تماما . إن الضرورة هى الآن الذات والحريـة هى الموضوع . فإذا كـنْتُ قد فهـمت هذا على نحـو حق فإن شلنج يعنى مجرد أن الشخـصية فى الكوميديا ثابتة وقد أحـاط بها القدر بينما العالم ونظامـه يجرى تناولهما بحـرية وسخرية . وواضح أن أرستـوفانيس هو المثال الصارخ عند شلنج .

والشـعر الدرامى الحـديث يجرى تصـوره على أنه خليط من التـراجيـديا والكوميديا ، ومن ثمّ فهو أشبه بالعودة إلى الملحمة . وشكسبير هو المثال الذى يطرحـه شلنج ، وهو مـثل أوجست فلهلـم شلجل يقرر أن الشـخـصيـة عند شكسبـير تحل محل القـدر القديم والشخـصية (تصـبح) القدر بالنسـبة للبطل الشكسبيرى[٤٧] وشكسبير يبدو على أنه أعظم مبـتدع «للتشخيص» ومن ثم يعد قـاصرا فى الجـمال ومـفككا للغاية بالـنسبـة للواقعـية . ويشـارك شلنج رأى الأخوين شلجل فى أن شكسـبير هو فنان واع للغـاية ويدعم هذا بالرجوع إلى

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٧١٠

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٧٢٠

قصائد شكسبير التى يجد فيها مشاعر ذاتية رقيقة وقد تطورت بوضوح وبوعى. ولانجد شيئا متبقيا من رأى جماعة «العاصفة والاجتياح» عند شكسبير باعتباره متوحشا إلهيا .

ويُعلى شلنج من شأن كالدرون حتى أعلى من شكسبير : وخاصة «الاخلاص للصليب» التى قرأها فى ترجمة لأوجست فلهلم شلجل . فكل شئ فيها يحدث من خلال العناية الإلهية ومن خلال القدر المسيحى وبمقتضى هذا لابد من أن هناك شخصاً خاطئاً لإظهار قدرة اللطف الالهى(٤٨) . إن سقوط الإنسان هو الخطأ غير الارادي لبطل : يجب التضحية به لكى يتم إنقاذه . وبالمثل فإنّ كالدرون فى الشكل وفى التنفيذ يبدو كاملا فى نظر شلنج . ولايوجد من يساويه إلا سوفوكليس(٤٩)

ومما يبعث على الدهشة أن «فاوست» يجرى تناولها على أنها كوميديا حديثة بأفضل أسلوب . إنّ شلنج يدرك أن فاوست (وإن كان لم يعرف آنذاك إلاّ الجزء الذى ظهر عام ١٧٩٠) يجب إنقاذه وسوف يتم إنقاذه ويرتفع إلى مجالات أرقى(٥٠) وينهى شلنج محاضراته معّبرا عن الأمل فى وحدة الفنون وإحياء الدراما اليونانية والتى لاتعد الأوبرا الحديثة بالنسبة لها سوى مسخ كاريكاتورى(٥١) وهو يشير مثل كثير من الألمان فى هذه الحقبة إلى المثال الذى أعلنه فاجنر . ولكن إذا ما تحدثنا بصفة عامة فإنّ مثال شلنج فى الشعر ليس بأى حال من الأحوال خليطا رومانسيا للفنون : بل هو بالأحرى فن جمعى

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٧٢٩

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٧٢٩

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٧٣٢

(٥١) المصدرالسابق ، ص ٧٣٦

مُـؤسْلب بشكل راق ، يـونانى فى ذوقـه الصـارم بالنسـبـة للنـحت والنحت التصـويرى . وعلى أى حال فـإن النزعة الهلينيـة عند شلنج هى من الناحـية العملية تتعدّل بتقديره لدانتى وسرفانتس وكالدرون وجوته وثنائه على التراجيديا المسيحية وأمله فى قصيدة فلسفيـة جديدة وإدراكه المستمر لقوة الإنسان المستمرة فى صناعة الأسطورة .

وكتـاب شلنج «فلسفـة الفن» هو دائما غـير منظم بشكل مناسـب ويظهر علامات على الـعجلة وعدم الفهم فى كـتابته للمحاضـرات . ولسوء الحظ لم ينشر حتى عام ١٨٥٩ عـندما لم يعد له أى تأثير مباشـر . ومع هذا فقد جرى تداوله وهو مخطـوط وقد روّج له أحد المؤمنين بأفكار شلنـج به وهو فريدريك آست (١٧٧٨ - ١٨٤١) فى كـتـابه «نسق الفنـون» (١٨٠٥) لأفكار شلنج . ورغم أنه يُحتـمل ألا يكون هيجل قـد قرأ مـحاضرات شلنج فـإنّه انطلق من وضع شلنج وفعل ذلك أيضا شـوبنهور وسولجر ولكن بطريقة مخـتلفة . ولقد كان كـولردج لفترة من أتبـاع شلنج واعتبـر نفـسه أساسـا عـارضا لشلنج . وأحيـاناً يبدو إمرســون مثـل شلنج وكذلك فـعل برجسـون الذى جعل من الفيلسوف رافيسون وسيطاً لذلك .

نوفاليـس

لم يكتف الناقد ستتسبرى بأن يعدّ نوفاليس (فريدريك فون هارنبرج . ١٧٧٢ - ١٨٠١) «أعظم ناقد بين الرومانسيين الألمان»، وقد فضله على الأخوين شلجل ، بل عدّه أيضا - «بمعنى من المعانى - أعظم ناقد فى ألمانيا»[1] ولكن يبدو أن فى هذا مبالغة ، وذلك لأن نوفاليس فى نظريته عن الشعر واضح أنه معتمد على شلنج ، وإن نقداته لاتكاد تتجاوز مجرد أقوال مأثورة من الآراء . وستتسبرى - كالعادة - يخلط خلطا جيدا بين التصريحات المعتمدة على الذوق الأدبى والنقد - وهو ينسى أن النقد دائما يقتضى تحليلا وتفسيرا وتقييما كبيرا .

إضافة إلى ذلك فإنّ لدى نوفاليس شيئا يقوله أيضا عن الشعر ، لقد أعطى المزيد من التحريف الصوفى لنظرية شلنج وربطه بمزيد من الوضوح مع التصور الخاص للشعر كحلم وقصة من قصص الجنيات . والشعر عند نوفاليس يتوحد بالدين والفلسفة ، وهو يعلى من شأن الشعر بما يجاوز أى وجود إنسانى آخر . وهو يدرك أن معنى ما من معانى الشعر فيه شيئ كثير مشترك مع ذوق بالتصوف[2] . إنّه هكذا أشبه بالحالة الصوفية يندّ عن الوصف ويندّ عن التعريف. «إن من لايعرف الشعر مباشرة ويشعر بماهيته لايمكن أن يتعلم أى فكرة عنه»[3] وفى الوقت نفسه يوحد نوفاليس الشعر بالتداعى الحر واللعب[4] (وواضح أن هذا بمفهوم شيلر) وكذلك بالتفكير لأن التفكير وكتابة الشعر هما الاستخدام المثمر الحر لأعضائنا[5] - ومع الحقيقة نفسها . وهو قادر على أن

(١) ستتسبرى ،المجلد الثالث ، ص ٢٨٦ - ٢٨٧

(٢) الأعمال الكاملة بإشراف سيلنج ، المجلد الرابع ، ص ٣٠٢

(٣) المصدر السابق ، ص٣٠١

(٤) المصدر السابق ، ص١٦٧

(٥) المصدر السابق ، ص٢١٩

يقول : «إن الشعر هو الحـقيقة الصادقة المطلقة . هذا هـو لب فلسفتى . كلما زاد الأمر شاعرية زاد الأمر صدقا»[٦]

فإذا تقبلنا هذه المطابقات والتوسطات فى المصطلحات فإننا نستطيع أن نفهم السبب (من خلال فهم شاعـره كلينجسوهر) الذى دفعه إلى أن يطرح فكرة «أن الشعر له اسم خاص وأن الشعراء يشكّلون نقابة خـاصة . إنه ليس شيئا خاصا . إنه النمط الفـريد للفعل الخاص بالروح الإنسـانية . ألا يضفـى الانسان الطابع الشعرى ويتأمل فى كل لحظة؟»[٧] إذن الشعر هو الفكر ، اللعب ، الحـقيقة ، التوقان ، بالاخـتصار إنه كل النشاط الحر للإنسـان . إذن يستطيع نوفاليس أن يقول : «الحب ليس إلاّ ذروة الشعر الطبيعى»[٨] ، و«إنّ خير الشعر هو قريب منّا وإنّ الموضوع العادى كثيـرا ما يكون مادته المفضلة»[٩] بل وحتى إن «الشعر يقوم كلـية على الوجود الإنـسانى»[١٠] ولكن سـيكون من سوء الفـهم المطبق بطبيعة الحال أن نفسّر هذه الفقـرات على أنها دفاع عن الواقعية إن كل ما تعنيه هو أن كل شئ شعـر وأن كل شئ يمكن أن يتحوّل إلى شعـر ويصبح ذا دلالة شعرية ومن ثمّ يصبح ذا دلالة كونية . وبالفعل يندد نوفاليس صراحة «بمحاكاة الطبيعة» وإن رأيه فى الشـعر هو العكس تماما[١١] وفى الممارسة يعلى من شأن قصص الجنيات باعتبارها ذروة الشكل الشعرى وكتب هو نفسه نثرا غير واقعى بالمرة .

(٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص١٤١

(٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٠

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٦٠

(٩) المصدرالسابق ، ص ٢٥٨

(١٠) المصدرالسابق ، ص٢٥٩

(١١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٤

إن الشاعر هو كاهن : «الشاعر الأصيل هو دائما كاهن» ، والوحدة الأصلية بين الكاهن والشاعر يجب استعادتها فى المستقبل[١٢] . إن الشاعر هو الخادم الأول لآلهة الإنسان ، هو خادم «النجوم والربيع والحب والفرح والخصب والصحة والسعادة»[١٣]، وهو وحده الذى يستحق لقب حكيم. «الشاعر الأصيل شامل المعرفة إنه عالم حقيقى فى شخص واحد»[١٤] وعلينا أن نفهم أن القسمة إلى شاعر ومفكر خادعة: «إنها علامة المرض وهذا تكوين مريض»[١٥] إن الشاعر هو صوت الكون[١٦] ، ومِمثل عبقرية الانسانية[١٧] وهذه كلها أطروحات قديمة في التراث الأفلاطونى وقد جرى نثرها بشكل كله حمية وحيوية .

وتبدو لى آراء نوفاليس أكثر أهمية وأكثر تميّزا عندما يحدد تصوره للشعر والأجناس الأدبية بشكل أكثر عينية . لقد تصور الشعر على أنه رمزى وأشبه بالحلم وموسيقى بشكل شامل . ولايجب أن تخدعنا مثل هذه التصاريح من مثل قوله : «كلما كانت القصيدة شخصية كانت أكثر محلية ، وكلما كانت أكثر زمانية كانت أكثر تفردا ، وازدادت قربا من مركز الشعر» . «على القصيدة أن تكون مستوعبة شاملة شأن الشخص ، والمثل الرائع»[١٨] . وهو لايشير هنا إلاّ إلى الطقوس الحقه الخاصة بالشعر ، والمعنى الجزئى والمتعدّد لرموزه وهو

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٤١

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٢٣١

(١٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص٩٨

(١٥) المصدر السابق ، ص ٣٢٠

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص٣١٤

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ص ٤١

(١٨) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٦

لايدافع عن اللون المحلى ، أو لايدافع عن الـواقعيـة ، أو لايدافع عن مـجرد الخصوصيـة الشخصية . إن كلامه هو احـتجاج ضد التجريدية والعـمومية فى الكلاسيكيـة الجديدة . غير أن نوفـاليس يزكى الرأى الذى يذهب إلى أنه يمكن أن توجـد - بل ويقتـرح ضرورة أن توجـد - «قصص بدون ترابط ، ولكن بـها ابداع ، مثل الأحـلام - قصائد هى مجرد أصـوات رخيمة وحـافلة بالكلمات الجميلة ولكن بدون معنى وبدون ترابط ، وهى فى أقصاها مقاطع مفردة ويمكن استيعابها . وفى الأغلب لايجب أن توجد سـوى شذرات من أكثر الأشياء تنوعا . وفى الأغلب أيضا فإن الشعر الحقيقى يمكن أن يكون له معنى قائم على الكناية بشكل متسع وتحت تأثير غير مـباشر مثل الموسيقى[١٩] . وهو يتساءل هل يمكن للشعر أن يكون سوى «تصوير داخلى وموسيقى وقد عـدّلته بطبيعة الحال طبيعة العـقل»[٢٠] ؟ وهذه الفكرة لايجب - عـلى أى حال - أن تخـتلط بالموسـيـقى الشعرية والتصـوير الشعرى عند تيك وجوته[٢١] ، فهذان الشاعـران يريدان شعرا وصفيا ويريدان للشـعر أن يحاكى الموسيقى بينما يطلب نوفـاليس للشعر أن يكون بشكل ما أكثر موسيقية وأكثر تصويراً بالطريقة الفريدة للشعر[٢٢] .

وتزداد هذه الفكرة الغامـضة جلاء عندما نبـحث بالتفصـيل فكرة نوفاليس عما يجب أن تكون عليه الأجناس الأدبية الرئيـسية وقصص الجنيات والرواية : «إن قصص الجنيات - هى - كما هى الحـادثة بالفعل - قانون الشعر . . . كل شئ شـاعـرى يجب أن يكون أشبه بقـصص الجنيـات . إن الشـاعر يـعبـد

(١٩) المصدر السابق ، ص ٢٦٦

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٦٧

(٢١) المصدر السابق ،ص ٢٨٤

(٢٢) المصدر السابق ،المجلد الأول ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩

الصدفة»[٢٣] وقصص الجنيات - وهو يحدد مفهومه عنها - هى بالفعل أشبه بصورة الحلم بدون ترابط ، وهى تجميع للأشياء والأحداث العجيبة ، أى شطح خيالى موسيقى ، تتابع متناغم لآلة الهارب الموسيقية بإقليم أيوليس فى شمال غربى آسيا الوسطى ، أو الطبيعة نفسها[٢٤] . وبعد أن يقول نوفاليس: «أنا أعتقد أننى قادر على التعبير عن حالتى بأفضل مايكون فى القصص الخيالية» يضيف بصراحة أن «كل شيئ هو قصص جنيات»[٢٥]. لأن العالم واضح أنه سرٌّ وحلم . وشاعر قصص الجنيات هو أيضا نبىّ المستقبل وذلك لأنه فى القصص الجنية فإن العالم الأصلى ، العالم قبل الزمن والتاريخ ، عصر الحرية ، العصر الذهبى للماضى ، يرهص بمقدم العصر الذهبى الجديد[٢٦]

والرواية عند نوفاليس ليست إلا تنويعا على قصص الجنيات على غرار ما تظهره رواية نوفاليس نفسه «هنريخ أوف أوفتردنجن» . وواضح أن مصطلح الرواية الذى لم يكن قد استقر بالمعنى الذى عند الأخوين شلجل مشتق عند نوفاليس من كلمة تعنى «نوعا من قصص الجنيات» ، ومن ثم فإنّ الشاعرية الروائية هى «فن صناعة شيئ غريب ، ومع هذا فهو شيئ مألوف وجذاب»[٢٧] ولما كان كل شيئ غريبا فإنه يستطيع أن يقول إنه «لايوجد شيئ أكثر روائية مما عادة نسميه العالم والقدر . إننا نعيش فى رواية هائلة»[٢٨] إن الرواية هى أيضا

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٦٥

(٢٤) المصدر السابق ، ص١٧٢

(٢٥) المصدر السابق ، ص ١٢٦

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٢ - ٢٦٣

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٠١

تاريخ حر كما هى حـادثة بالفعل ، إنها أسطورة التاريخ[٢٩] .وقد صكّ نوفاليس مصطلحـا مرادفـا لكلمة روائى[٣٠] والرواية يجب أن تكون شعـرا على مداها وعلى مدارها[٣١] . وكلمة رومـانتيكى عند نوفـاليس يمكن أن يكون لهـا حتى معنى صـوفى على غرار أن «الإله المُشَـخَّص» يُسَمَّى «كـوْنا مصطبغـا بصبـغة رومانسية» أوالشخـصية هى العنصر «الرومانسى» للأنا[٣٢] وإذا نحن فسّرنا هذه الانحرافـات الزئبقية للمـعنى فى ضوء النسق الكلّى فإن كلمـة «رومانسى» هنا تعنى الجوهرى ، الحـقيقى حقـا ، وهو ما يُسّمى اليـوم «الوجودى» . وهكذا نتـبين السبب الذى يدفع نوفـاليس إلى أن يعلن القـضاء على التناقض «ربّـما باعتباره المهمـة القصوى للمنطق الأسمى»[٣٣] . ففى ديالكتيكه كل شئ يتحول إلى شيئ آخر على نحو ما يحدث للأشياء فى قصص الجنيات . والشعر تحوّلى بمعنى أن قصيـدة «زواج الفصول»[٣٤] تتنبّأ باندماج المستـقبل والحاضر والماضى والربيع والخريف والصيف والشتاء والشباب والكهولة : «إن الفلسفة هى نظرية الشعـر . إنها تتبين ماهيـة الشعر وأنه واحد وكـافة كل شئ»[٣٥] ، هنا وحدة الوجود الصوفية ، هى هنا مباشرة مستثارة من أجل فن الشعر .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٤٣

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٩٠

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٨٨

(٣١) المصدر السابق ، ص ٢١٢

(٣٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٢٤

(٣٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص٢٦٣

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٥٢

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص٩٦

وبينما كـان نوفاليس يعتنـق هذه الآراء الشديدة الوحدة فـإنّ مما يدعو إلى الدهشة أنه يستطيع أن يقوم بتمايزات ، وهو على وعى تماما بالدور الذى يلعبه ما هو عـقلى وما هو لغوى فى الشـعر والعمليـة الشعرية . والإبداع الشـعرى يوصف بأنه «نشـاط مزدوج فى الابداع والاسـتيـعاب ، وهو موحّـد فى لحظة واحدة ، وتحسين متبادل للصورة والمفهوم»[٣٦] . وبصفة خاصة يقول نوفاليس: «إن الشاعر الصغير لايسـتطع أن يكون باردا ، لايستطيع أن يكون واعيا بما فيه الكفاية»[٣٧] ويقول : «لاشيئ أكثر أساسية بالنسبـة للشاعر أكثر من الاستبصار فى طبيعـة كل شئ ، والألفة مع الوسائل للوصول لكل هدف وحـضور العقل لاتخاذ أفضل اختيار حسب الزمن والظروف . إن الحماسة بدون الفهم هى بلا جدوى ، وهى خـطرة ، والشاعر لـن يفعل سوى مـعجـزات قليلة نادرة وهو نفسه هو الذى سـتـدهشه المعجزات»[٣٨] ويقول : «يجب أن يمارس الشعر على أنه حرفة مميزة»[٣٩] ويمكننا أن نتخيل أن نوفـاليس لم يشعر بأى تناقض بين هذا الرأى عن الشاعر باعتباره حرفيا ورأيه من أن الشاعر هو ساحر ونبى ، إنه كلا الاثنين ، على نحو ما يفعله الفنان المصـدر المتواضع فى العصور الوسطى وهو يلجأ إلى حرفته وفى الوقت نفسه يشعر بإلهام الدين .

ونوفـاليس على وعى شديد أيضـا بالاخـتلاف بين «الفنان المنجـز الكامل الحقيقى والذى يعمل من خلال الأجهـزة الخارجية وبين الفن التخيلّى»[٤٠] وهو

(٣٦) المصدر السابق ،المجلد الخامس ، ص ٢٤٧ – ٢٤٨

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٢٥١

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٥٠

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٥٢

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٨٩ – ٩٠

يقول - والفيلسوف المعاصر كروتشه يؤيده : «نحن لانعرف شيئا إلا بمقدار ما نستطيع أن نعبّر عنه أى أن نصنعه»[٤١] وهذا التأكيد على وحدة الشعور واللاشعور وعلى دور اللغة والتعبير يحتاج إلى أن يتم تفسيره فى سياق فلسفة نوفاليس العامة . إن الوعى ليس بالتأكيد العقلانية الديكارتية بل بالأحرى حالة لابد أنّها مرّت من خلال اللاشعور ، وهى فى الحقيقة متوحدة مع «السخرية» التى يعرّفها «بأنها وعى أصيل ، حضور حقيقى للعقل»[٤٢] . وذروة الوعى هذه ليست هى العقل ، ليست العقلنة ، بل هى الإشراق . وبالمثل فإن اللغة ليست مجرد أداة فى خدمة حُرفة الشاعر والتى يجب أن يعرفها وأن يتعلق بها[٤٣] ، بل هى عالم من العلامات والأصوات[٤٤] ، عالم من الأسراريات ، وتسمح لنا بأن نقرأ كتاب الطبيعة العظيم ونفك طلاسم أسرارياته[٤٥] . إن الكلمات بالنسبة لنوفاليس ليست علامات عامة[٤٦] بل «كلمات سحرية» ، «نغمات» ، «ترنيمات»[٤٧] . «وكما أن أرْدية القديس لاتزال تحتفظ بقوى عجيبة كذلك هناك أكثر من كلمة مشحونة ببعض الذكريات الجليلة وأصبحت هكذا هى نفسها قصيدة . إن اللغة بالنسبة للشعر ليست مفرطة فى الفقر بل هى دائما مفرطة فى العمومية . وهو يحتاج كثيرا إلى كلمات متجدّدة بعد أن

(٤١) المصدر السابق ، ص٩٤

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٤١

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٥٩

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ ومن المجلد الثالث ، ص ٧٢ من «النزعة الهيروغليفية»

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٣

(٤٧) المصدر السابق ، ص١٢

استُهلِكَتْ بالاستعمال»[٤٨] ، وذلك حتى يمكن إحياؤها وتحـويلها إلى كلمات سحـرية : «إن العالم هو مـجاز كلى للروح ، إنه صـورته الرمزية»[٤٩] وهكذا يمكن لنوفاليس أن يريد «مجازا يوفّق بين قوانين البناء الرمزى للعالم المفارق»[٥٠] إن اللغة سحـرية ، بمثل ما أن الشعر والعلم سحريان ، وكلهـا عليها أن تُعْلى الانسان فوق نفسه وتصالحه مع الطبيـعة وتقوده ثانية إلى العصر الذهبى وتحول العالم إلى فـردوس . «من خلال الشعر يظهـر أكبر تعاطف وتعـاون ، وتظهر وحدة بين المتناهى واللامتناهى ، وهى من أكبر الوحدات صميمية»[٥١] .

ويمكن للإنسان أن يفهم أنه فى مثل هذا الرأى تجـاه العالم لايوجد موضع حقـا للنقد: «إن نقـد الشعـر شئ بشع . والقرار المـمكن الوحيـد (وهو قرار صعب) هو ما إذا كان الشئ شعر أم لا»[٥٢] ، وهذه وجهة نظر معقولة لو كان الشعر بالفعل إلهيا وقائماً على الوحى . ونوفاليس فى الأغلب يمكن أن يعترف «بالنقد المثمر» أى «القدرة على انـتاج الانتاج الخالص الذى يمكن أن يُنْقَد»[٥٣] . غيـر أن هذا يجعل الناقد شاعـرا وفى الوقت نفسه يلغى النقـد وبالفعل لايزال يوجـد بعض الأمل للنقد . ويخلص نـوفاليس إلى أننا يجب «ألا نمنع شـيئـا يكون إنسانيـا : فكل شئ حسن ، ولكن ليس فى كل مكـان ، وليس دائما ، وليس لكل إنسان . وفى الحكم على القصائد فـإن على الإنسان أن يحذر أن يحجب

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٣

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١٠٧

(٥٠) المصدر السابق ، ص٢٦

(٥١) المصدر السابق ، ص ٢٣

(٥٢) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٠٢

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٤

أى شيئ إذا ما أخذ بدقـة على أنه ليس خطأ فنيا حقيقيا، نغـمة مزيّفة فى كل رابطة . ويجب أن نعزو لكل قـصيدة - بقدر الامكان - تخومـها ويكفى هذا نقدا لخـواء مؤلفها . فـيجب ألا نحكم على القصـائد فى هذا الإطار ، ما إذا كان لابد أن تكون لهـامكانة عريضة أو ضـيقة ، قـريبة أو بعيـدة ، حالكة أو ساطعة ، عالية أو متدنية . ومن ثمّ فإن شيلر يكتب للقلة وجوته يكتب للكثرة . واليوم لقـد تنبهنا تـنبها واهنا إلـى أن يصبح القارئ قـادرا على كـيـفيـة قراءة القصـيدة - فى ظل أى ظروف يمكنهـا وحدها أن تُبهج . إن كـل قصيـدة لها علاقاتها لكل أنواع القراء والظروف المتباينة . إن القصـيدة لها بيئتها ، عالمها ، إلهها(٥٤) .

وهكذا يبدو النقد هو استراتيجية إيجاد مكانة العمل الفنى واكتشاف قرائه المناسبين وتحديد مكانتـه فى عالم الشعر . ويدرك نوفاليس أن الكتـاب يتسبب فى آلاف الأحاسـيس وأوجه النشاط وبعـضها مـحدد ومقـدر وبعضهـا حر . والاستـعراض المثالى يكون مختـارات كاملة أو مـاهية كل شئ يمكن أن يكتب أويقال عنه(٥٥) .

وبهـذا المعنى لم يكتب نـوفاليـس أى عرض تحليلى ولم يكتب إلاّ نقـدا بسـيطا، لكنه وصف وحدّد عـلاقتـه بعديـد من المؤلفين ببعض التـفاصـيل . وحكمه على شكسبـير ليس بمقطوع الصلة عما يقوله عن الشـعر . لقد احتج ضد تأكـيد الأخوين شلجل عن فنيـة شكسبير . وفـوق كل شئ فإنّ الفن فى تصوره يمت إلى الطبيعة . وشكسبير «ليس محاسبا وليس باحثا» ، إنّ «أعماله أشبه بمنتجـات الطبيعة ، وهى تحمل طابع عقل مفكر» ، وأعـماله حافلة تماما «بتطبيقات مع النظم اللامتناهى للكون وتطابق مع الأفكار المتأثرة والوشائج مع

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٩٢

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٦٦ - ٦٧

القوى والأحاسيس الأسمى للبشرية . إنها رمزية وغامضة ، بسيطة لايمكن استنفادها ولايوجد شئ بلا معنى يمكن أن يقال عنها سوى أن نسميها أعمالا فنية بهذا المعنى المحدود والآلى للكلمة»[٥٦] . ومن قبل كان نوفاليس قد رأى شكسبير تحت تأثير مقال أوجست فلهلم شلجل عن «روميو وجوليت» - فى إطار التقابل المتضاد حيث لاتصالح : الشعر واللاشعر ، التناغم والتنافر ، السوقى والمنحط والقبيح وهو فى مرتبة أدنى مما هو رومانسى ورقيق وجميل ، أى الأدنى الحقيقى لما هو روائى[٥٧] . والتاريخ يلعب بصفة خاصة دور ضرب المثل بهذا الصراع بين الشعر واللاشعر[٥٨] . ومن الغرابة بمكان أن مسرحية «هاملت» تسمى هجائية عن العصر المتمدن الحديث ، إنها تعبير عن الكراهية القومية الانجليزية للدينمارك[٥٩] . وقصائد شكسبير تعد مشابهة لنثر سرفانتس وبوكاشيو ، باعتبارها «رائعة ومتحذلقه وكاملة»[٦٠] . وفى أواخر حياة نوفاليس القصيرة أعرب عن حيرته تجاه شكسبير الذى هو كما يقول أكثر حلكة من اليونان : «إننى أفهم فطنة أريستوفانيس لكننى أبعد ما أكون عن فهم فطنة شكسبير . وبصفة عامة إن فهمى لشكسبير غير كامل بالمرة»[٦١]

لقد شعر نوفاليس بالضرورة أنه أقرب إلى معاصريه وأسلافه الألمان . لقد قدّس شيلر كشخص وكقوة خلقية وتنبأ بأنه سيكون مربّى القرن القادم»[٦٢] ولقد صادق على عرضه التحليلى لبرجر بل حتى اعتبره معتدلا[٦٣] . ولم يبد

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٦٢

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٩٩

(٥٨) المصدر السابق ، ص٣٠١

(٥٩) المصدر السابق ، ص٢٥٨

(٦٠) المصدر السابق ، ص٢٩٩

(٦١) المصدر السابق ، ص ٢٩٣

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٥٦

(٦٣) المصدر السابق ، ص ١٦٣

سوى ملاحظات واهنة تظهر أنه يقّر ببعض المحدوديات عند الأخوين شلجل وتيك . لكن رد فعله لجوته وخاصة لروايته «فلهلم ميستر» يتقرر على نحو أكثر امتلاء وأكثر تشخيصا . فى البداية رأى فى رواية «فلهلم ميستر» الرواية الرومانسية المثالية : فلسفتها وأخلاقياتها رومانسية ، وكل شئ معروض بسخرية رومانسية(٦٤) . ولكنه اكتشف حينئذ وتعجّب أنه كان أعمى لفترة طويلة وأن الرواية مظهرية وادعائية وغير شاعرية بأعلى درجة ، فهى هجائية للشعر والدين الخ . إنها أشبه برواية «كانديد» لفولتير موجهة ضد الشعر(٦٥) وهى بكاملها نثرية وحديثة(٦٦) . إنّ ما هو رومانسى يتلاشى هناك وكذلك يتلاشى الشعر الطبيعى والشعر الإعجازى . لقد جرى تناسى الطبيعة والتصوف . ونوفاليس هو نفسه سيد نبيل يشعر أيضا باستياء إزاء ما اعتبره عظمة الصيد المرخص للنبلاء . ولايعرف الإنسان ماهو الأسوأ: الشعر أم النبلاء نظراً لأن جوته يعتبر الشعر على أنه يخص النبلاء وأن النبلاء ينتمون إلى الشعر(٦٧) ونوفاليس فى تناقض مع الأخوين شلجل اللذين مجّدا رواية «فلهلم ميستر» على الرواية الرومانسية الحقيقية . ويشعر نوفاليس بنثريتها ونزعتها السوقية الموجهة لأوساط الناس وادعائها . بل إنّ الرواية «بغيضة» بل وحتى «سخيفة» وروايته هو «هنريخ فون أو فتردينجن» كان قد كتبها فى الواقع ضد رواية جوته تلك . إنها تأليه(٦٨) للشعر وهى تحتفل بوحدة الكون والطبيعة ، الواحد والكل ، الموت والحلم :

الكون موت وحلم ، موت وحلم الكون (٦٩)

(٦٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٦٠

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٢٥٢

(٦٦) المصدرالسابق ،ص ٢٦٦

(٦٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص٢٩١

(٦٨) المصدر السابق ، ص٢٩٠

(٦٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٠٤

فکرودر و تیک

عادة ما يرتبط فلهلم هينريخ فكنرودر (١٧٧٣ - ١٧٩٨) وصديقه لودفيج تيْك (١٧٧٣ - ١٨٥٣) بنوفاليس ، إلاّ أن تفكيرهما الجمالى وخلفيتهما الثقافية مختلفان فى الحقيقة اختلافا بيّنا . ففكنرودر يستمد فكره من هامان وهردر . وتيْك مفكر انتقائى تلفيقى يعكس سنة بعد أخرى تقريبا النظريات الجمالية لمعاصريه بدءا من فكنرودر وانتهاء بارتباط مستمر بنظريات صديقه سولجر .

ولايكاد يُعد فكنرودر ناقدا «أدبيا» ويمكن للإنسان أن يجمع بعض الآراء الأدبية من مراسلاته أو يلاحظ بالأحرى بحثا نقديا قاسيا عن تمثيليات هانزساكس التى كتبها لأحد المؤرخين القدماء للأدب الألمانى وهو اردوين جوليوس كوخ ، غير أن النظريات الجمالية المعروضة فى «مسائل عاطفية عن الولع بالفنون والأديرة» (١٧٩٧) «والشطح الخيالى للفن» (١٧٩٩) رغم أنها مخصصة تماما لفن التصوير أو الموسيقى فإنها مع هذا متعلقة أيضا بالأدب ، ففيها يعبر فكنرودر عن رأيه فى الفن بصفة عامة وفنه هو بصفة خاصة من خلف قناع «أخيه العلمانى المحب للفن» والموسيقى جوزيف برجلنجر . ورأيه فى الفن والحقيقة يشكل النغمة الكلية لكتابته وهو أمر مهم وجدير بالعناية للغاية على نحو لا يمكن تجاهله فى تاريخ النقد .

وواضح أن فكنرودر يفكّر فى الفن أساسا على أنه يخدم الدين وأن الفن دين وأنه كشف أو وحى . وكل الفنانين العظام ملهمون وهم ينتظرون ويتضرعون طلبا «للمدد الإلهى المباشر»[1] . ويحكى لنا فكنرودر بأسلوبه الفطرى قصة رفائيل الذى ظهرت له فى حلم الصورة المنجزة للمادونا ، وعندما

(١) الأعمال والرسائل ، ص١٥

استيقظ كان قادرا على أن ينسخها من الذاكرة . وتأييدا لهذا الابتكار يقتبس فكنرودر من رسالة فعلية كتبها لكاستليونى قال فيها «فى غيبة النساء الجميلات استفاد من فكرة معينة خطرت له» . غير أن فكنرودر وهو يتجاهل أن روفائيل لم يكن يتحدث عن المادونا بل عن جالاتيا[٢] يتحدث عن الفكرة وكأنها الصورة ومن ثم يعطى الفقرة الأفلاطونية الجديدة عن الفكرة الباطنية التفسير غير المبرر تماما بأنها «صورة حلم» .

إن الفن كإلهام الهى هو لغة من لغتى الله ، واللغة الأخرى هى لغة الطبيعة : «إن الفن يتحدث إلى الانسان من خلال الصور ومن ثمّ يلجأ إلى الهيروغليفية الأسرارية والتى تعرف علاماتها ونفهمها خارجيا . غير أن الفن يصهر ما هو روحى وما هو ليس حسّيا فى أشكال مرئية» . إن الفن والطبيعة «يحرّكان معاً حواسنا وروحنا ، أو بالأحرى إن الأمر يبدو كما لو كانت كل أجزاء وجودنا غير المستوعب تذوب فى جهاز عضوى جديد واحد يستوعب ويشمل المعجزات السماوية فى هذه الصيغة المزدوجة»[٣] : الشفرات ، اللغة المزدوجة للطبيعة والفن - هذه هى الأفكار التى نلتقى بها من قبل عند هامان ولكنها تبدو عند فكنرودر في سياق جديد ومع نكهة عاطفية جديدة . فهو بالنسبة للفكرة نفسها يستطيع أن يستخدم أيضا الصورة الأفلاطونية الجديدة والصورة كما هى عند الفيلسوف ليبنتز والخاصة بالطبيعة والفن على أنهما «مرآتان مقعرتان سحريتان . . . تعكسان لى كل الأشياء فى العالم رمزيا ، ومن خلال تلك الصور السحرية أتعلم أن أعرف وظاهريا أن أفهم الروح

(٢) أدين بهذه النقطة إلى ملاحظة فى طبعة هـ . هـ مورشرت لكتاب «مسائل عاطفية» (ميونخ ، ١٩٤٩) ص ١٢٦ .

(٣) الأعمال والرسائل ، ص ٦٩ - ٧٠

الحقيقـية لكل الأشياء»[٤] وفى هذا التصور للفن فـإن الشعر مستـبعد نظرا لأن «الكلمات» منتقصـة فى التعبير : «إن ما هو غير مـرئى والذى يحلق مؤقتا هو وحده الذي لاتضعه الكلـمات فى عقولنا»[٥] ولكن من المؤكد أن الكلمات هنا يجب أن تعنى الكلمات العقلية ، الكلمات التى تسـتخدم يوميا ، أولغة العلم وليس لغة الشعر الذى هو فن من الفنون والذي هو فن فكنرودر .

وبهذه النظرة للفـن كإلهام وهى القـول بأنه العلاقة الأسـرارية للغة الله ، فـإنه ليس هناك ما يدعـو للدهشة أن يـحّط فكنرودر من شأن كل النقـد وكل الفكر عن الفن : «من ذلك الذى وعنده مَجسّ الفهم الباحث يريد أن يكتشف مالا يمكـن أن يُسْتشـعر إلاّ من الداخل فـإنه لن يكتشف دائمـا إلاّ أفكارا عن الشعـور وليس الشعـور نفسه عـلى الإطلاق ؟ إن هناك لهوة معـادية أبدية بين مشاعر القلب وتحريات البحث . إن المشاعر لايمكن أن يجـرى التقاطها وفهمها إلا بالمشاعر»[٦] . ومن ثمّ فلا يجب ولايمكن أن توجد أى مـقارنة بين الأعمال الفنية : «إن المحك الحق بالنسبة لروعـة العمل الفنى يكون إذا ما نسى الإنسان كل الأعمال الأخـرى من أجله بل ولايفكر حتى فى الرغبة فى عقـد مقارنات بينه وبين الأعمال الأخرى»[٧]

فـإذا لم تكن هناك إمكانية لـعقـد المقارنات بين الأعـمال الفنيـة لأن كل الأعمـال الأصلية تظهـر نفس صفة الإلهـام فإن التـسامح الشامـل هو المترتب بالضـرورة . وبينما يُصنف فكـنرودر عادة على أنه الذى ألهم نزعـة العصـور

(٤) المصدر السابق ، ص ١٤٧

(٥) المصدرالسابق ، ص ٦٧

(٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٢

(٧) المصدر السابق ، ص ٢١١

الوسطى الفنية وحركة النصارى (التى بدأت بعد حوالى عشر سنوات من وفاته عام ١٧٩٨) فإنّ رأيه العملى متّسع وانتقائى : إن الفن القوطى وفن عصر النهضة هما اللذان يبهجان على السواء بمثل ما تفعل موسيقى القرن الثامن عشر. وهو فى النظرية يزكى التسامح الشامل : «بالنسبة لله فإن المعبد القوطى يبهج كما يبهج معبد لليونان ، وموسيقى الحرب العنيفة عند البدائيين هى بالنسبة له ساحرة سحر الجوقات الفنية والأغانى الكنسية»[٨] لماذا نلعن العصور الوسطى لعدم بنائها على غرار اليونان؟ علينا أن «نستشعر بأنفسنا» كل الموجودات الغريبة ونضفى عدم التسامح النابع من الفهم : «الجمال : كلمة غريبة عجيبة ! اخترعوا أولا كلمات جديدة لكل عاطفة فنية مفردة ولكل عمل فنى مفرد»[٩] إن الخرافة أفضل من الإيمان بالنسق أو المذهب ، والعبادة حتى الافتتان أفضل من النزعة القطعية . إن ميزة عصرنا هى ارتقاؤنا : إننا نقف كما لو كنا على قمة جبل : أراض عديدة وشعوب عديدة تتواجد حولنا وتحت أقدامنا : «دعونا إذن نستمتع بهذه السعادة ودعونا نختلس النظرات إلى كل العصور وكل الشعوب ودعونا نحاول دائما أن نستشعر ما هو إنسانى في كل مشاعرهم المتكشفّة وأعمال الوجدان»[١٠] إنّ صوت هردر يتكلّم هنا ثانية بل حتى يتكلم بمزيد من الحمّية : إن كل عمل فنى متفرد ورائع فى موضعه ، وعلينا أن نستمتع بعالم الفن فى كل تنوعه العجيب . ولاتزال هناك الشفقة والحمية الإنسانية الأصيلة عند فكنرودر وقد اختفيا فى النزعة التاريخية المتأخرة والافتتان الانتقائى بالقديم .

(٨) المصدر السابق ، ص٥٢

(٩) المصدر السابق ، ص ٥٤

(١٠) المصدرالسابق ، ص ٥٥

ولما كان الفن قائما فى الالهام من أعلى وتواصل الانفعال فإنه لم يعد هناك موضع فيه للتقنية والحرفة ، وإن جوزيف برجلنجر اشتهر باستلهام الموسيقى كما لو كان سُكْراً إلهيا (كلما كان فعالا ازدادت لغته حلكة وغموضا) وهو ساخط عندما يكتشف أن الفن حرفة وأن كل الألحان قائمة على قانون رياضى مفرد وأنه «بدل التحليق بحرية» فإنّ «عليه أن يرتقى البناء الفج والقفص الفج الخاصين بأجْرمية الفن» وأن يتعلم آلياته الشاقة[11] .

وهكذا يشعر فكنرودر - ربما بقوة أكبر من أي من معاصريه - باغتراب الفنان عن مجتمعه والصراع بين الفن والحياة ، بين الشعر والنثر ، بين الواقع والحلم . ويتأرجح برجلنجر فى هذا الصراع «بين الحماسة الأثيرية والبؤس المنحط على الأرض»[12] وتوصل تدريجيا إلى «تقبّل الفكرة التى تذهب إلى أن الفنان لايجب أن يكون فنانا إلا لنفسه والاعلاء من شأن قلبه وواحد أو قلة من الناس يفهمونه»[13] . ولكن يجب ألا ننسى أن فكنرودر قد وضع هذه المشاعر فى فم شخصية خيالية وأنه هو نفسه يشعر بوجود مسافة بينه وبينها ، وأنه يرى النقص الإنسانى عند أولئك الذين يستشعرون بقوة الهوة بين الواقع والفن . وكان برجلنجر (وربما كان هذا نقدا ذاتيا مريراً وجهه فكنرودر لمحدودياته) واحدا من أولئك الذين ابتدعوا بالفن أكثر من ممارستهم له»[14] ويقرّ فكنرودر بوجود اختلاف بين الشطح الخيالى والقوة الابداعية التى لايمكن الإحاطة بها لدى أعاظم الفنانين . ويهلك برجلنجر فى هذا الصراع مع العالم : إنه الفنان

(١١) المصدر السابق ، ص ١٢٤

(١٢) المصدر السابق ، ص ١٣٠

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٢٨

(١٤) المصدر السابق ،ص ١٣١

«المنقسم» الطموح المحبط فى النهاية والشاعر بالعقم والمبشر بشخصيّة كابلميستر كريسلر فى قصص إ.ت.أ. هوفمان . والفنانون المثاليون هم دورر أو رفائيل، إنهّم الذين عاشوا بتواضع خدمة لخالقهم فى زمن كان فيه الحماسة للفن والالهام الالهى سائدين عندما كان هناك توحّد بين الفن والدين وكانا تياراً واحداً معطاءً للحياة[١٥] .

ولقد كتب فكنرودر فى الفصول الأخيرة من كتاب «الشطح الخيالى فى الفن» قبل وفاته بفترة وجيزة عندما أوشك أن يبلغ السادسة والعشرين من عمره وأعرب عن تغير محسوس في رأيه عن الفن يمكن أن يلاحظ : فتقواه الدينية المبكرة وثقته قد فارقاه . وهو الآن يشك فى ما إذا كانت مشاعرنا «هى أحيانا جليلة وعظيمة حتى أننا نطوّقها وكأنها تذكارات مقدسة محفوظة فى أوعية القربان المقدس الغالية ونركع أمامها فرحين» ، وأنها تأتى حقا من «الخالق» أم أننا لانعبد بأنانية قلبنا[١٦] . والشعر الآن باشتقاق لغوى خيالي كان شائعا آنذاك باعتباره فن تكشيف الانفعالات التى تهم الحياة فى تعاسة . والفن بصفة عامة هو الحفاظ على المشاعر بدون إشارة إلى أى دلالة ميتافيزيقية . والفن على الأكثر هو شئ ثابت فى تعاقب الأيام والليالى الرتيب والمتواصل ، فى لعبة النرْد الغريبة «بلا انقطاع على المربعات البيضاء والسوداء والتى لايكسب فيها أحد في النهاية سوى الموت الباعث على الأسى»[١٧]

إنّ الفن يمدّ إلينا يد العون ، إنه يبقينا محلقين فوق الهاوية المتسّعة الخاوية ، معلقين بين السماء والأرض . إن الفن الذى توحى به «خرافة شرقية عن

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٤٧

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢٠٦

(١٧) المصدر السابق ، ص٢١٧

القديس المجرد[١٨] هو طريق الخلاص من صرير عجلة الزمن ، ذلك الصرير الباعث على الصمم دون انقطاع . وهذه العجلة للزمن هى التى على القديس أن يحاكيها مرغما بحركات جنونية مليئة بالوجد إلى أن تحرره أصوات أغنية . إن قصة القديس الخرافية تكاد تبدو كإرهاص لشوبنهور الذى احتفل بتأثير الفن «بوقف عجلة أكسسين»[١٩] على نحو يخفف مؤقتا عنه من ألم الوجود عن طريق الوهم . لكن هذا الأمل فى الخلاص بالفن وخاصة بالموسيقى من خلال «براءتها الإجرامية» من خلال «غموضها الطموح الإعجازى المخيف»[٢٠] لها الآن صوت يدعو إلى اليأس ، فهو بعيد كل البعد عن الشفقة المبهجة الخفية لدى الفنانين الألمان الأوائل كما كان يراهم فكنرودر . وسرعان ما مات فكنرودر فلم يتمكن من تطوير وجهة نظره الجديدة . وكل توحيده بين الدين والفن وثقته البسيطة بالإلهام والمشاعر الأصلية وإحساسه بالطلاقة بين الفن والحياة وعزلة الفنان فى مجتمع غير ودود هى ما نتذكره اليوم .

أمّا لودفيج تيك فهو عادة ما يعد رأس المدرسة الرومانسية الألمانية . وعلى أى حال فهو كناقد لايمك أن يرقى إلى مرتبة الأخوين شلجل. فعقله مفكك للغاية وغير متناسق مما لايمكنه من أن يساهم فى نظرية للأدب ، ورغم أن ذوقه محدد تماما فإنه نادرا ما يتّسع فى المجادلات الضرورية التى تجعله ناقدا تطبيقيا ممتازا . وعمله كباحث أدبى مهما يكن هذا العمل ذا قيمة فى وقته وموضعه لهو الآن قد عفّى عليه الزمن تماما . ومن السهل استبعاده ومع هذا فهناك ما يمكن أن يقال عنه كناقد .

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٩٧

(١٩) ملك أسطورى عاقبه كبير الآلهة زيوس بسبب حبه لهيرا بأن ربطه على عجلة دوارة دورانا أبديا فى ترتاروس (المترجم)

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٧

إن تيْك صاحب نزعة انتقـائية تلفيقية يعكس تأثيرات عـصره وأصدقائه . ولقد مرّ بعدة مـراحل متمايزة تمَاما : كانت هناك مرحلة تمـهيدية مبكرة تعكس قراءة فى علم الجمال الإنجليزى وهردر ، وهـناك مرحلة ثانية (أساسا ١٧٩٧ - ١٧٩٩) وفيها اعتنق ديانة الفن عند صديقـه فكنرودر ، والمرحلة الثالثة المتأخرة (أساسا بين ١٨٠٠ و١٨٠٣) تظهر تأثير الأخـوين شلجل ، ثم بعد فترة كانت هناك مـرحلة جديدة (بعـد حـوالى ١٨١٠) عندما تقـبل توجـيهـات صديقـه ف.و.سولجر[٢١] ويمكننا أن نتتبّع المفـاهيم الرئيسية فى العصـر فى كتابات تيْك رغم أنها قد استخدمت بدون يقين وانحراف عن معانيها الأصلية . فعلى سبيل المثال تأرجح باستمرار بين تصور «العبقرية» على أنها إلهام خالص وبين التركيز من جانب الأخوين شلجل علي مساهمة الوعى فى الابداع[٢٢] . وهكذا نجد أن «السخريـة» التى استخدمهـا تيْك بأستاذية وبأصـالة فى كوميدياته السـاخرة قد استـخدمت فى كتاباته الـنقدية بغموض وبضـبابية . ولم يحـدث إلاّ بعد هذا بكثيـر وتحت تأثير سلوجـر أن توصل تيْك إلى التميـيز بين سخـرية «منحطة» وسخريـة «سامية» ، بين سـخرية «إيجابية» وسـخرية «سالبة» . وحـينئذ ندّد بالسخـرية «السوقيـة» وتقبل تفسيـرا يجعلها مـتطابقة مع الموضوعـية مع تمكن الشاعـر وهيمنتـه على مادته[٢٣] . ولقد فـعل تيْك الكثيـر لإشاعـة مصطلح «الرومانسيـة» على نطاق شعبى لكنه هو نفـسه استخدمـه بشكل زئبقى بالمعنى القديم ويعنى أى شـيئ عجيب أو يرتد إلى العصـور الوسطى . وفى أخريات

(٢١) هناك معالجة مستفيضة أكثر عند روبرت منيبر «شاعر رومانى ألمانى لودفيج تيك» وخاصة ص ٣٠٥ وما بعدها .

(٢٢) انظر مقتبسات ومناقشة عند مارى يواقيمى «النظرة الكلية العالمية فى الرومانسية الألمانية (ينيا ، ١٩٠٥) ص ١٨١ ومابعدها .

(٢٣) انظر : رودلف كوبكه : «لودفيج تيك» (ليبزج ، ١٨٥٥) المجلد الثانى ، ص ١٧٣ ، ٢٣٨ و«الكتابات» (برلين ١٨٢٨) المجلد السادس ص ٢٧ - ص ٢٩ من المقدمة .

حياته أصرّ على أن الشعر كله منذ القديم هو «شعر رومانسى» وأنه يستحيل أن نستخلص تفرقة بين «الرومانسى» و«الشاعرى»[٢٤] . وواضح أنه لايوجد الكثير فى طريق النظرية يمكن أن نتعلمه من تيْك .

ونستطيع بطبيعة الحال أن نجد فى كتابات تيْك العديدة كمّا هائلاً من الآراء الأدبية . وفى الحقيقة إن الكثيرين من رواياته وأعماله الدرامية هى الهجاء والمحاكاة التهكمية ضد جماعة العقلانيين المتيقنين فى برلين وضد كاتبى الدراما الناجحين نجاحا مذهلا كوتزبيو وإيفلاند وضد عديد من رفاقه الرومانسيين ، وفي أخريات حياته وقف ضد الألمان الشبان . ومن سنواته المتأخرة لدينا محادثات مسجلة تحدّث فيها تيْك تقريبا عن كل كاتب فى الأدب العالمى[٢٥] لكن القليل من هذه الكتابات قد تطور وأصبح جوهريا وجرى تحليله وبحثه . كل ما هنالك أنه يقرر لأن تيْك يريد من النقاد أن يتوجّهوا للمشاعر المباشرة الشخصية[٢٦]

والكم الهائل من الأعمال التى أشرف على إصدارها والترجمات من كتاب الدراما فى العصر الإليزابيثى وترجمته لرواية «دون كيشوت» لسرفانتس وتعاونه وإشرافه على إصدار شكسبير بالألمانية بعد أن كفّ أوجست فلهلم شلجل عن هذا - كل هذا ليست له إلاّ أهمية تاريخية اليوم . لقد أظهر البحث أن ترجمات تيْك وتنقيحاته غير دقيقة بشكل كبير فى معظمها[٢٧] واليوم لا يمكن

(٢٤) كويكه : «تيك» ، المجلد الثانى ، ص ١٧٣ ، ص ٢٣٧

(٢٥) كويكه ، المجلد الثانى ، ص ١٦٧ - ٢٥٦

(٢٦) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص ١٨٣

(٢٧) هناك معلومات وافرة فى كتاب هنرى لوديكه (مشرفا) عن شكسبير وكتاب ادوير زيدل عن لودفيج تيْك الرومانسى الألمانى .

أن يكون لدينا تعاطف إزاء حماسته «للانـتحال» الشكسبيرى . وعلى الأقل فى فترة من الفترات اتّخذ تيْك وضعا يدعو للانبهار بأن ينسب ٦٢ تمثيلية لشكسبير . والانجليز الذين لم يوافقـوه على هذا كانوا موضع احتـقاره : فهم فى رأيه لم يقرأوا شكسبيـر «فى سياقه»[٢٨] وإن ثناءه على تمثيليات مـثل «حارس مرح من ويكفيلد»[٢٩] أو «لوكرين»[٣٠] يبدو بصـفة خاصة مـتهورا نظراً لأنه اعتـقد أن مارلو ووبستـر قد بالغا فى التقدير لكنه مدح وحلل «الخـائن» لمدلتون . وكان معجبا وتلميذا مخلصا لبن جونسون[٣١]

وعلى أى حال لم يتمخض شئ من كتاب تـيكْ الكبير عن شكسبير والذى اشتغل عليه مـعظم حياته ومانشر عام ١٩٢٠ على أنه مـا تبقى منه ليس سوى كونه نزعة تعـاطفية من الملاحظات والحواشي ومعظمهـا يرجع إلى حوالى عام ١٧٩٤ والفصـلان اللذان يشكلان المقدمـة (١٧٨٢) لايحتويان سـوى تأملات عامة عن العصور الوسطى والمسيحية والفروسية ، الخ . والنظرية الكامنة وراء القائم بالتشريح هو التناول التاريخى : ليس النظر إلى شكسبير على أنه «ظاهرة منعزلة» بل النظر إليه «لاستخلاصه من عصره وبيئته وخاصة عقليته»[٣٢]

وبالنسبة لأبحاثه المنشورة عن شكسبيـر نجد أن أقدمها كُتب عندما لم يكن قد تجاوز العشرين وهو «معالجـة شكسبير للأعاجيب» (١٧٩٣) هو أهم أبحاثه

(٢٨) الكتابات النقدية ، المجلد الأول ، ص ٢٣٧

(٢٩) مسرحية أجيز نشرها عام ١٥٩٥ يُحتمل أنها من تأليف الإنجليزى روبرت جرين (١٥٦٠ - ١٥٩٢) (المترجم)

(٣٠) تمثيلية (١٥٩٥) واردة فى الملف الثالث من أرشيف شكسبير . والمؤلف مجهول والمحدثون ينسبونها لجورج بيل (١٥٥٨ - ١٥٩٧) (المترجم)

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٣٠ ، ص ٢٣٤ ، ص ٢٨٣ ، ص٣٠٣

(٣٢) «كتاب عن شكسبير» بإشراف لوبكه ، ص ٤٠٦

من الناحية النقدية . إنه تدريب ممتاز على النقد السيكولوجى على الطريقة الانجليزية . إن تيْك يعرف أن شكسبير مهتم بالتأثير المسرحى وإبداع الوهم . وهو يظهر كيف يتحقق هذا بعدة طرق فى الكوميديات مثل مسرحيتى «العاصفة» و«حلم ليلة فى منتصف الصيف» ، وفى تراجيديات مثل «هاملت» و«ماكبث» . وفى التمثيليات «الرومانسية» هناك عالم متماسك كلى من الأعاجيب مطروح على حين أن كل الانفعالات القوية تم إخمادها حتى لاتثير الاضطراب فى الوهم . وفى التراجيديات فإن روح العالم تظهر متباعدة تماما فى الخلفية ومن ثم يظهر ما هو أكثر غموضا وأكثر باعثا على الرعب . ويظهر البحث آثارا من التصورات المغلوطة العقلانية فى القرن الثامن عشر . فتناول شكسبير للأعاجيب والخوارق يجرى الاعتقاد فيه على أنه محاولة لإخفاء نقص القواعد وجعلنا ننسى قوانين علم الجمال . وهاملت وهو يرى الشبح فى منظر خلوته مع نفسه أو ماكبث وهو يرى شبح بانكو فى المأدبة هو حدث فى كل منهما مفروض فيه أنه مما يمكن تفسيره تفسيرا طبيعيا فيراه منظرا قائما على الكناية[٣٣] ومع هذا فان البحث فى مجمله حافل بالملاحظات الحساسة . ومن المؤكد أنّه يتفوق على المناقشات السابقة عن نفس الموضوع عند السيدين مونتاجو وجوزيف وورتن . فإذا قارنا بحث تيْك التالى «رسائل عن شكسبير» (١٨٠٠) مع هذين السيدين فإننا نجده مفككاً ومسهبا . وهو يعلن تقديس الشاعر من ناحية المبدأ : لايستطيع الإنسان أن ينقد عملا فنيا بمثل ما أن الانسان لايستطيع أن يلوم الطبيعة . وهو يتباهى بأنه لم يوجد قبله أى إنسان بل من المؤكد أنه لم يوجد أى «انجليزى له كتابة مطبوعة» قد فهم شكسبير ، لكنه لايقول إلاّ القليل الذى لايتجاوز الثناء الملموس على مزايا عصر شكسبير

(٣٣) الكتابات النقدية ، المجلد الأول ، ص ٣٧ ، ص ٣٨ ، ص ٦٥ ، ص ٧٣ الخ .

(وهى أمور شائعة منذ هردر وتوماس وورتن) وتنوع تمثيليات شكسبير وحرية التخيل التى سمح بها التنظيم المادى للمسرح الإليزابيثى[٣٤] .

لقد انشغل تيك انشغالا شديدا بإحياء الفن المسرحى الاليزابيثى . ولقد وجّه العروض المتطهرة من العوائق المعتادة فى القرن التاسع عشر . وهو فى رواية متأخرة له «السيد النجار الشاب» (١٨٣٧) وصف بالتفصيل عرضا خياليا قائما على الهواية لمسرحية «الليلة الثانية عشرة» بانتباه شديد من ناحية العرض المسرحى بالأسلوب الاليزابيثى[٣٥] وهناك دليل آخر على تناول شكسبير على أنه رجل المسرح وفن التمثيل وهذا شئ كان نادرا بين معاصريه . ومن زيارته للندن عام ١٨١١ لدنيا انتقادات متناحرة لجون فيليب كمبل وماكردى وكين[٣٦] ولكننا لا نملك سوى الشك فى الفهم العميق لدى تيك لشكسبير إذا ما قرأنا نظرياته المتناقضة ظاهريا عن شخوص شكسبير : فهو يعتبر السيدة ماكبث «نفسا رقيقة ومحبوبة» ويُمَجّد الملك كلودوس ويمدحه على أنه حالم وشخصية قوية ويسمى بولونيوس «رجل دولة حقيقيا» . وسلوك هاملت تجاه أوفيليا يشرحه بحملها المفترض والمونولوج «أن تكون أو لاتكون» يقول : إنه «لم» يكفّ عن الانتحار[٣٧] .

وفشل تيك كناقد لشكسبير يتضح بأجلى صورة من رواية «المتشاعر» (١٨٢٥ ، ١٨٢٩) حيث يبدو فيها كشخصيات روائية خيالية كل من شكسبير وجرين ومارلو وفلوريو وإيرل سوثمبتون والسيدة الكئيبة فى السونيتات الخ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٤٩ ، ص ١٥٢ ، ص١٥٩

(٣٥) الكتابات (المجلد ٢٨ برلين ١٨٢٨ - ١٨٥٤) ص ٢٨ ، ص٢٥٨ ومابعدها وخاصة ص ٢٦٥ - ٢٦٩

(٣٧) الكتابات النقدية ،المجلد الرابع ، ص ٢١٨ ومابعدها انظر من أجل التفاصيل الكاملة لزيارة تيك عند زيدل «لودفيج تيك وإنجلترا» ص ٤٨ ومابعدها .

والكتاب غريب باعتباره من أقدم المعالجات الروائية لوفاة مارلو والمثلث الذى يجمع شكسبير وسوثمبتون والسيدة الكئيبة . وعلى أى حال فهى كصورة لانجلترا فى العصر الإليزابيثى فإنها عاطفية ومزيفة بشكل لا يُصدَّق . وليس لها أى دقة تاريخية أو جو أو اهتمام قصصى بسيط . «هذا العرش الملكى للملوك ، هذه الجزيرة الامبراطورية بالنسبة لوالد شكسبير الباكى ولشكسبير ، والضعف العاطفى ، يتحدث أشبه بالرومانسى الألمانى : من خلال مسرحية (روميو وجوليت)يشعر بأنه «قد خُلق» وأن «ماهيته الخاصة قد أُبتُعِثَتْ للحياة»(٣٨)

وبالمثل ، فإنّ اهتمام تيْك بالأدب الأسبانى يتركنا وقد تولّد لدينا نفس الشعور بالإحباط . فلا يكاد يوجد أى نقد لسرفانتس فى كتابات تيْك رغم أنه ترجم روايته «دون كيشوت» واقترح أن تترجم ابنته رواية «برسيل» (١٨٣٧) ولانجد إلا دفاعا عن أقصوصته «ال كوريوز والسّفيه» . وهذا مما يمكن اقتباسه على أنه تصوير لمنهج الأخوين شلجل لإيجاد وحدة عضوية فى عمل عظيم بكل ما يتسع له الأمر . وهو يرى فى الرواية تصويراً للحمق المدمر عند إنسان يريد لمثاله أن يتحقق وهو يقارن هذا بالنزعة الوهمية غير المزعجة(٣٩) .

ولقد كان تيْك أول ألمانى يهتم اهتماما شديدا بكالدرون وكان أول من حاكى أوزانه وحيله فى الدراما الألمانية . ولقد تأثر بأوجست فلهلم شلجل بحماسة ، ولكن عندما أوجدت ترجمة شلجل غموضا فى مؤلف كالدرون في ألمانيا خفف تيْك إعجابه السابق . لقد رأى فى كالدرون ابتكارا ونزعة تقليدية

(٣٨) الكتابات ، المجلد ١٨ ، ص ٢٦٥ ، ص ٢٥٦

(٣٩) هناك عن دراسات تيك الأسبانية كتابان من تأليف ج.ج. براتراند الأول «تيك والمسرح الأسبانى» باريس ، ١٩١٤ ، والثانى «سرفانتس والرومانسية الألمانية» باريس ١٩١٤ . انظر : الكتابات ،المجلد ٢٣ ، ص ٤٦ ومابعدها .

صارمة وطنطنة وقسوة وطـوّر اهتماما معارضا فى لوب دى بيجا الأكـثر واقعية وتساءل ما إذا لم يكن هو الشاعر الأكبر بين الاثنين[٤٠] كما عرف تيك الكثيرين من كتاب الدراما الأسبان الأقل شهرة فى العصر الذهبى : مورنو ، روجاس ، موتلفـان ، الخ . وقد انشـغل بأبحاث واسـعة يمكن أن تسـمى اليوم «الأدب المقارن»[٤١]

كما لعب تيك أيضا دورا هامـا فى إحياء الأدب الألمانى الأقدم . وفى عام ١٨٠٣ نشر مجموعة محدثة سيئة من «أغانى الحب» . ولقد أثبتت مقدمته أنها كانت ذات تأثير هائل . ويحكى لنا يعقوب جريم أنّ تيك وجه حماسه لدراسة القديم الألمانى من هذه الطبـعة . وعلى أى حال ليس هـذا عملا ضخـماً من أعمال المعرفة الموسوعـية ، بل هو بالأحرى ترديد لبعض آراء الأخوين شلجل . وهو يقول إنه لايوجد إلا شـعر واحد وفن واحد . وهو يثنى على عصره لـفهمه جميع أنواع الشعر وشكسبيـر والإيطاليين والأسبان . وهو يرسم صورة عاطفية للفروسـية والحب العـذرى ويصف القرنين الثانى عـشر والثـالث عشر بأنّهـما العصـر الذهبى لازدهار الشعـر «الرومانسى» . وبالنسبـة لقصـائد الإنشاد عن الحب فى ألمانيا لايكاد يـوجد لدى تيك ما يقـوله عدا التنديد بالقصـائد بسبب صوتها العذب وقافيتها المتسيبة وخططها وفطرتها[٤٢]

زيادة على ذلك دشّن تيْك دراسة للدراما الألمانية فى بواكيرها بعرض نثرى لمجموعة «المسرح الألمانى» (١٨١٧) والتى لأول مرة أعادت طبع أعمال الكاتب

(٤٠) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص١٩٤ – ١٩٥ ، ص٢٤٩ رسائل إلى سولجر . المراسلات الكاملة بإشراف برسى ماتنكو (نيويورك ، ١٩٣٣) ص ٤٧٦ ، ص ٤٩٣ – ٤٩٤

(٤١) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص٦١ – ٩٢

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٨٥ – ٢١٤ ج. جريم : الكتابات الصغيرة (٨ مجلدات ، برلين ١٨٦٩ – ١٨٩٠) المجلد الأول ، ص٦ ،المجلد الرابع ، ص٧

الدرامى فى القرن السادس عشر يعقوب أيرر وبعض تمثيليات من الكوميديات الإنجليزية وبعض المسرحيات الدرامية لأندرياس جريفيوس .

غير أن أوجه النشاط هذه قد حجبتها تماما من ناحية الأهمية النقدية طبعات تيك التى أصدرها للنزو ونوفاليس وهنريخ فون كليست[٤٣] ومناقشاته لجوته حيث ظهر . ولقد كان تيك يُكنّ شعورا قويا لصالح جماعة «العاصفة والاجتياح» الألمانية وجوته فى بواكيره . وهو يفضل تفضيلا شديدا جوته الشاب على جوته الناضج : وهو يمجد «جوتز فون برليشنجن» و«فرتر». زيادة على ذلك فإنّ وجهة نظره الكلية حتى بالنسبة لجوته فى بواكيره لاتخلو من نقد . فهو يؤكد ضعف الشخصيات الرئيسية الروائية عند جوته . وحتى فاوست فهو سلبىٌ فى علاقته بالبطلة جرتشن . وتمثيليات جوته غير درامية ، فهو ليس لديه حسٌ تاريخى وليس ناقدا ممتازا : وبصفة خاصة فإن نقد جوته لشكسبير لايجد استحسانا عند تيك . وكلاسيكية جوته المتأخرة تبدو لتيك مضطربة . والارتباط بشيلر كان ضاراً لكليهما . ولقد وجد تيك الجزء الثانى من «فاوست» منفّراً ، ولم تكن لديه فائدة بالنسبة لكتابات جوته الأخرى . ومع هذا فسّر جوته فى بواكيره بتعاطف وبصيرة . فعنده أنّ جوته هو الفنان الاشكالى ، وهو لايختلف عن «تاسو» جوته أو لنز أو كليست صديق جوته فى تمردهم ضد المجتمع واقترابهم من الجنون والانتحار[٤٤] وهكذا استطاع تيك أن يشرف على إصدار كتابات معظم الأديب المنسى آنذاك : لنز ، رغم أنه لم يزعم وجود عظمة له واقرّ بأنه مجرد كاريكاتور لجوته[٤٥] . ونفس الشعور

(٤٣) طبعات لنز ١٨٢٨ ، نوفاليس ، ١٨٠٢ و١٨٤٦ وكليست ١٨٢٦

(٤٤) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص ١٧٥ ومابعدها . وخاصة ص ١٨٧ ، ص ٢٠٥ ، ص ٢٠٧ ، ص ٢٠٨ ، ص٢٣٠ .

(٤٥) المصدر السابق ، ٢٤٣

المصاحب له جذبه أيضا إلى كليست الذى لم يكد يلقاه ابّان حياته ، لكنه استخلص كتاباته ونشرها . وبالنسبة للمحدثين المتحمسين لكليست يبدو لهم المقال الافتتاحى غامضا فى معلوماته البيبليوجرافية وباردا تماما فى تقديره للأعمال . واهتمام تيْك واضح أنه اهتمام سيكولوجى وشخصى . لقد جذبته «القوة المظلمة» فى أعماق كليست التى دمّرته و«رغبته المحيرة الفجائية للقفز فوق كلا الحقيقة والطبيعة ورغبته فى وضع الخواء والعدم فوق الواقع» وهو يحب فى كتابات كليست العنصر التاريخى الألمانى واللمسات فى قصص الجنيات الرومانسية ، لكنه مستاء من العنصر الصوفى الغامض والغريب . ولم يستطع أن يرى فى كليست فى إجماله إلاّ «صاحب السلوك الأخلاقى الجليل»[٤٦] . والاهتمام نفسه «بالشاعر الرجيم» يرقى إلى تعاطف تيْك مع جريب وقد كتب لمؤلفه «هرزوج فون جوتلاند» مقدمة ، وقد حاول أن يساعده بشكل شخصى[٤٧] وكان محتّما أن يفضل تيك مسرحية «اللصوص» لشيلر على كل مسرحيات شيلر الأخرى وقد ندّد بتطوره اللاحق وخاصة «عروس مسّينا» بسبب كلاسيكيتها المخترعة وغنائيتها الأوبرالية وتصورها للقدر اللاعقلانى . وشيلر الذى أسس المسرح الألمانى تصوره تيك على أنه كان أيضا أول من دمّر هذا المسرح[٤٨]

ولقد حاول تيك فى أخريات حياته أن ينسى ماضيه الرومانسى . فكتب إلى فريدريك شلجل أنه «لايجد لذّة فى كل الأشياء التى أثرناها» واستاء من

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٤ ، ص ٣٤ ، ص٥٥

(٤٧) كوبكه ، المجلد الثانى ، ص ٢٢ ومابعدها

(٤٨) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٩ ، ٣٤٧ ، ص ٣٤٧ ، ص ٣٤٩ . كوبكه ، المجلد الثانى ، ص ١٩٣ ومابعدها .

كـونه قد اعـتبـر «رأس ما يسـمى المدرسة الرومـانسيـة»[٤٩] ولقد حكم على معاصريه الأصغر بقسوة وبغيـر تعاطف . ويداله أنّ برنتانو وأخته بتينا متكلفين وغير مـخلصين ، وبدا له إ.ت.أ . هوفمان مـجرد كاتب لزخرفة بـشعة وأنه ورّاق «ناسخ»[٥٠] كما أن تيك لم يجد فائدة فى ألمانيا الفتية لأن نزعتها المتطرفة السياسيـة ضد تكوينه . وهو بحديثه عن الشاعر هاينى قـد أعطى منفذا لنزعته المعادية للسامـية ، لكنه لم يفكر فى نفسه أيضا إلا على أنه من أتبـاع المحاكاة التعسين لجوته اشتكى من وقاحته وسخريته السوقية ورتابته[٥١] .

وفى كل نقد كتـبه تيك نجد أن المناقشات حول جـوته ولنز وكليست كانت هى أحفلها بالنغمة الشخصية ، وهى توحى بأنّ تيك كان منشغلا بشدة بمشكلة الفنان فى المجـتمع وخطر الشعـر على صحـة الشاعر العـقلية . ومن الناحـية الشخـصية هرب تيك من الخطر واسـتطاع أن يفسّر تطـوره على أنه تطور نحو الصحة والحقيقة . وفى الوقت نفسه احتفظ باهتمام وتعاطف للفنان «عند حافة الهاوية» نظرا لأنه عندما كان شابا عاش هذا الشعور كما نبض به الآن ، ونحن نسترجع معـرفتنا بدراساته لرفاقه الفنانين وجوته الشـاب ولنز وكليست نستطيع أن نجد اهتماما إضافيا فى الأقوال المتناثرة لتيك فى بواكيره والتى ترد فى السياق الخيالى ومع هذا لاتكشف من ناحية السيرة فحسب بل من الناحية النقدية أيضا الصـيـاغـات الحـادة للمـشكلات والأفـكار التى لم تلـق إلا مـؤخـراً

(٤٩) لودفـيج تيك والأخـوان شلجل ، اشـراف هـ. لودكـه (فـرانكفورت ، ١٩٣٠) ص١٦٩ ، رسـالة بتـاريخ ٢٦ أغسطس ١٨١٣ فى كوبكه ، المجلد الثانى ، ص ١٧٣

(٥٠) المصدر السابق ص ٢٠٦ ، ٢٠٤ الخ . وعن بتينا انظر رسالة تيك إلى سولجر ٥ مايو ١٩٤٨ ، تيك وسولجر ص ٤٣٦ – ٤٣٨

(٥١) كوبكه ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٨ انظر رسالة إلى برينكمان ١٧ نوفمبـر ١٨٣٥ فى «إيوفوريون» الملحق ، المجلد ١٢ ص ٧١

نقاشا نسقيا . وما كان فى استطاعة عالم النفس فرويد أن يتحدث بوضوح عن ارتباط الفن بالشبق أكثر مما فعل تيك فى روايته المبكرة «وليم لوفل» (١٧٩٦) : «إن الشعر والفن وحتى الإخلاص ليست إلا شبقـا خفيا مُقَنَّعا . . . إن الجنسية والشبق هما روح الموسيـقى وفن التصوير والفن جميعه . . . ومشـاعر الجمال والفن ليست إلاّ ألْـسنًا أخرى وطرقا أخـرى للنطق نفسه : إنـها لاتعنى شيـئا سوى دفع الإنسان إلى اللذة الحـسية»[٥٢] ومارلو فى «الشعر» وهو الفنان الذى يعانى من الدمار لأنه لايستطع أن يكبح نفسه يقول الشئ نفسه وهو يربط الشعر بالشبق والقـسوة والرغبة فى «الابداع والتـدمير معـا» . وعلى أى حال يرفض تيك هذا الرأى . فصوته الـناطق على لسان شكسبير ينكـر أن هذا حق بالنسبة لأعظم الشعر ويتـحدث رومانسيا وبقناعة عن «الرغبـة فى اللامرئى» ، الوحدة «بين الأبدى والدنيوى»[٥٣]

وتيك فى بواكيره يساهم فى الشطح الخيالى عند فكنرودر وقد وجد صياغة لأكبر نزعـة جمالية خـالصة متطرفة لكلا أخطارها وإغـراءاتها وهو يريد لنا أن «نحول حياتنا إلى عمل فنى» . إن الفنان هو ممثل ينـظر إلى الحياة كما لو كان دورا عليه أن يمثله ، إنّه بلا قنـاعات صارمة . وهو يعـرف أن الفن هو «ثمرة مغرية محرمة ، ومن يذق مرة عصـيرها الأعمق والأحلى يُفْقد فى غمار العالم الحى الفعال . . . وفـى وسط الجلبة يجلس هادئا أشبه بطفل فى مـهده وينفخ فى تأليـفات فى الهواء أشـبه بفـقاعـات الصابون»[٥٤] . هكذا يتكلّم تيك من خلال القناع الروائى ، ومع هذا فـهو يتكلم عن أعمق ما فى عـقله ويشخص

(٥٢) الكتابات ، المجلد السادس ، ص ٢١٣

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثامن عشر ، ص ٦ ، ص ٦٢

(٥٤) فكنرودر ، الأعمال والرسائل برلين (١٩٤٨) ص ١٩٥ وص٢٣٢ وص٢٣٠ وص٢٣١

نفســه وما يشــعر به ليكون لعنة الفنان ومــأزقه ، وحتى المــوت يجب أن يبدو كجزء من عمل فنى : «أوآه أيتها الحياة الإنسانيــة الهشة الضعيفة ! إننى دائما ما أعتبرك أشــبه بعمل فنى يبهجنى والذى يجب أن تكون له نتــيجة لكى يمكن أن تكون عملا فنيا وأن يبــهجنى ثم سوف أكون راضيا دائمــا ، وحينذاك سأكون بعيدا جدا عن الفرح السوقى والكآبة الثقيلة»(٥٥)

لقد كان لتيك نفسه مزاج الممثــل وموهبة المحاكاة والتجرد المرن الذى جعل برنتانــو يقول إنه كان «أعظم عــبقــرية ممثلة لم يسبق إطلاقــا أن وطئت خشــبة المسرح»(٥٦) . وتيك نفسه يدرك هذا المُعلَّم فى شخصيته ويقول : «كلما كنت أكثر فردية فقدت نفسى أكثــر فى كل شئ» بل إنه حتى ليعترف بأنّه يعمل فكره سنة كاملة قبل أن يتوصــل بالفعل إلى الإيمان بها . وأحيانا ما تبدو له عــبقريته مع محبته للشعر أكــبر الشرور فيه والتى يجب أن تدمره تماما(٥٧) إنه خائف من عالم الحلم الذى اصطاده فى كتاباته ، خائف من العالم المخيف ، عالم إكبرت الأشقــر وزنبيــرج وبوكال(٥٨) . وتيك نفــسه هرب إلى الواقــعــية التــاريخيــة والسخــرية لكنه احتفظ بذوق الفنان الإشكالى المحطم غــير الاجتمــاعى المثقل تماما بالإعجاب بطلاقة شكسبير وصحة عــقله وتجرده . لم يكن تيك ميتافيزيقيا مثل فريدريك شلجل ، ولم يكن صوفيا مثل نوفاليس ولم يكن صاحب نظرية مــثل أوجست فلهلم شلــجل . لكنه ساهم إســهامــا كــبيــرا فى وصف الفنان الرومانسى ونقده .

(٥٥) الكتابات ، المجلد الخامس ، ص ٣٠٨

(٥٦) بتينا فون أرنيم «الربيع» باشراف و. أوهلكه (برلين ، ١٩٢٠) المجلد الأول ، ص ٣٧١

(٥٧) لودفيج تيك والأخوان شلجل ، اشراف لوركه ص ١٤٤ . رسالة إلى فريدريك شلجل ١٦ ديسمبر ١٨٠٣

(٥٨) انظر مناقشة آراء تيك «الأحلام واستخدامها فى البرت بجوين : «الحب الرومانسى والحلم» (الطبعة الثانية) باريس ، ١٩٤٦ ، ص ٢١٧ - ٢٢٨

جـــان بـــول

جان بول (جوهان بول ريختر ، ١٧٦٣ - ١٨٢٥) هو مؤلف «مدخل إلى علم الجمال» (١٨٠٤) وهو جدير بأن يُتنبه له فى تاريخنا نظرا لأن الكتاب ليس كتاباً فى علم الجمال بل هو بالأحرى كتاب فى فن الشاعرية ، أو بدقة أكبر هو سلسلة من الفصول عن جوانب النظرية الأدبية : الشعر بصفة عامة والتخيل والعبقرية والشعر اليونانى والشعر الرومانسى والكوميديا والفكاهة والفطنة والشخصيات والحبكة والرواية والأسلوب . ورغم أن الكتاب قد كُتب بأسلوب حافل بالاستعارة والمجاز المزخرف ومليئ بالمقارنات العميقة والإشارات الغامضة والمظاهر التى لاتنتهى للفطنة المتحذلقة إلاّ أنه يعرض نظرية صحيحة للأدب ويضيف شيئا جديدا وشخصيا عن مسائل نادرا ما جرت مناقشتها فى ذلك الوقت : تقنية الرواية والتشخيص والدوافع ونظرية الكوميديا والفكاهة والفطنة .

وليس من السهل أن نحدد المكانة العامة لجان بول : فهو شديد السخرية من شلنج وأتباعه و«الاستقطاب» و«الاختلاف بين القطب الذاتى والقطب الموضوعى» وما إلى ذلك[1] وهو يهاجم الأخوين شلجل بسبب نزعتهما المثالية المصطنعة بفلسفة فيشته (والتى هى فى نظر جان بول نزعة الأنا واحدية والأنانية المميتة) وانحيازها العنيف والغرور وذوقها المتفرد المحدود[2] ، وهو لم يجد إلاّ فائدة واهنة فى علم جمال شيلر الذى يعده صاحب نزعة شكلية وأنه إنسان تافه ولايفهم بحق مفهوم اللعب[3] أما ارتباطاته الشخصية والفلسفيةفكانت مع

(١) المدرسة الأولية ، فى : الأعمال الكاملة ، اشراف برند ، المجلد الحادى عشر ص ٨ ، ص١٤ ، ص٧٤

(٢) انظر بصفة خاصة المدرسة الأولية ، الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ص٣٧٧ ومابعدها وأيضا الأعمال الكاملة، المجلد التاسع ، ص ٤٧٦ ملاحظات غير مطبوعة عن الأخوين شلجل فى برنتك : علم جمال جان بول ، ص ٣٧ - ٣٨ وص١٠٤

(٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٧٤ - ٧٥ ، ملاحظة فى هامش ص٧٥ ، ص ٨٠ وتصدير الطبعة الثانية من «الثبت الخامس» (١٧٩٦) وهو يهاجم كتاب شيلر «رسائل حول التربية الجمالية للانسان»

هردروف هـ. ياكوبى . وأحيـانا قد يتولانا الاعتقاد بأن جان بـول كان ببساطة عالم نـفس تجريبيـا ممتازا فى القـرن الثامن عـشر : بل إنه يمكننـا أن نقول إن «عناصر النقد» عند كمز هو من ضمن «مدرسة نقدية أرقى من المدرسة الموجودة فى يينا» أى شيلر والأخوين شلجل[٤] والغرض المعلن لكتـابه هو - فى جانب منه علي الأقل - تحليل فاتى وملاحظة ذاتية بطريقة ملموسة تماما . وكان لدى جان بـول الكثيـر ليقـوله عن نوع الروايـة التـى كـان يكتبـها هو نفسـه ، الروايـة الفكاهية المتسعة ومزجه الغـريب الخيالى والحلم والعاطفة بما هو غريب وشـاذ .

ولكن بينمـا احـتفظ جـان بـول بقـدر كبـيـر من الاسـتـقـلال بـين الأحـزاب السياسـية فى العصر وكذلك الارتبـاطات بماض سابق فإنه اتفق مع الرومانسيين بشأن مـسائل أساسية فى فن الشعـر . ورغم تحفظه ضد الأخوين شلجل وشلنج فإنّ وضعه الأساسى هو : لـقد أعلن فى تصدير الطبعة الأولى أن «المدرسة الأكـثر حداثة على حق فى الجـانب الرئيسى[٥] ويجب اعتناق هذا كشيئ نهائى . ولم يقتصر جان بول فى الاعتماد على فريدريك شلجل بالنسبة لعدد من النقاط الخاصة[٦] بل إن الآراء الأساسية فى الشعـر عندهما متطابقة . ورغم أن جان بول حاول أن يحتفظ بتـوازن رزين بين ما هو كلاسيكى وما هو رومـانسى فى نظريتـه فإن لايمكن أن يوجـد أى شك أين يكْمن تـفضـيله فى التطبيق . ولكنه احتـفظ كمعارض للأخوين بشلجل بإعـجابه بالرواية الفكاهية

(٤) كتابات تاريخية «لريشنز باشراف ارنست فورستر (ميونيخ ، ١٨٦٣) المجلد الثالث ، ص ٣٩

(٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص١٩

(٦) الأعمال الكاملة ، إشراف برند ، المجلد ١١ ، ص ١١٣ - ١١٤ ، ص ٢٢٣ ، ص ٥٦ - ٥٧ ، ص ١٥٧ ، ص ٢١٥ ولقد صادق جان بول علـى قول فريدريك شلجل إن كل الشعر يجب أن يكون رومانسيا ، الأعمال الكاملة ، المجلد ١١ ، ص ١١٢ ، عن فريدريك شلجل ، الشذرة ١١٦

الإنجليزية فى القــرن الثامن عشــر وريتشارد ســون وفيللنج بل وحتى ســمولت والذى استُمِد منه فنه هو على الأقل فى جانب منه .

يقول جان بول إن الشعر لا يحاكى الواقع كـما أنه ليس تعبيرا خالصا عن الانفعال الشــخصى . إنه يهاجم الفن الطبيعى عــلى أنه نزعة «مادية» ، والفن المفرط فى الغنائــية أو العاطفــية أو ذو الشطح الخيــالى يعتبــره «عدميــة» فالفن الطبيعى مفرط فى أنه جزئى والفن المفرط فى الشطح مفرط فى العمومية والفن يجب أن يكون وحدة من الجــزئى والعام[7] ، إنه لايحاكى وهو يجب أن يغنى العالــم . بل يجب بالأحرى أن نفك شــفرة لعنة الأســرارية . ومن ثمّ لايمكن للشعر أن يكون تعليميا . إنه يقدّم علامات : «العالم كله فى كل الأوقات ملئ بالعلامات ، وقراءة العلامات هو ما ينقصــنا ، إننا نحتاج إلى قاموس وأجرمية للعلامات ، والشعر يعلمنا القراءة»[8] والشعر بتفســيره للعالم داخل أطرحه - يبدع عالما مصغرا ، عالما ثانيا ، يولده العقل[9] .

ويحقق الشاعر هذا التفسيــر بالتخيل . وجان بول - مثل شلنج وأوجست فلهلم شلجل - يميز بين القوة الدنيا التى يسمــيها «الخيال» والتى هى ليست إلا الشطح الخيــالى الأكثر قــوة والأكثر ذاكــرة حيوية وبين «التــخيل» الأرقى الذى يجعل كل الأجزاء كُــلاً واحدا ، والذى «يضفى طابعا كليــا على كل شيئ»[10] ولدى الشاعــر العظيم عبــقرية وجــان بول يميزها بحدة عن مــجرد الألمعــية ، فالألمعيــة جزئية بينما العبــقرية تتطلب الانسان فى كُلّيتــه : «كل قواه فى حالة

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٢ ، ص٢٥ ، ص٣٧

(٨) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ ، ص ٢٣٤

(٩) المصدر السابق ، ص ٢٣٥ ، ص ٢١

(١٠) المصدر السابق ، ص ٣٨

ازدهار فى الوقت نفسه»[11] إن العبقرية تصور الحياة كلها وليس مجرد أجزائها والعبقرية تحط على اللاشعور الذى هو أقصى قوة فى الشاعر نظرا لأن الشعر من عشيرة الحلم والحلم هو شعر لا إرادى[12] إن على الشاعر أن «يسمع» شخوصه ولايكتفى بأن «يراها» ، على الشخص أن يخبره - كما يحدث فى الحلم - ماعليه أن يقوله وليس أن يخبر الشاعر الشخصى : «إن الشاعر عليه أن يتفكّر فيما إذا كان على الشخص فى موقف معين أن يرد بالإيجاب أو السلب أو أن ينبذه . إنه جثة غبية»[13] ولكن بينما يستطيع جان بول أحيانا أن يتحدث عن العبقرية كما لو كانت متطابقة مع الغريزة وأن الكتابة متطابقة مع الحلم فإنه يلحّ أيضا على دور الوعى فى العملية الإبداعية . فهو يرسم تفرقة مشكوكاً فيها بين الكل كما ينتجه الالهام والأجزاء التى يمكن غرسها فى لحظة سلام[14] . إن جان بول يرفض بشكل مؤكد «حمّى العاطفة» كإلهام تعس ويصر دائما على أن الفن كله شعورى ويجب أن يكون شعوريا بشكل ذاتى[15] . وكثيرا ما يستخدم هو نفسه أطروحة «المزدوج» فى رواياته حيث يرسم وعياحيًا للإنسان الذى يرى نفسه فيضاعف نفسه وينقسم إلى نفسين : نفس تعمل والأخرى تلاحظ . وفى رواياته نجد أن الإنسان مرتعب من صورته الخاصة فى المرآة ويلاقى بديله ويصنع شخصه الشمعىّ وينظر إلى جسمه ويتساءل :

(١١) المصدر السابق ، ص ٤٦

(١٢) المصدر السابق ، ص ٤٩ ، ١٩٦ وكتاب ألبرت بجوين «الحب الرومانسى والحلم» ص ١٦٧ ومابعدها يتضمن فصلا ممتازا عن أحلام جان بول .

(١٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٩٦

(١٤) المصدر السابق ، ص ٤٨

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٨ ، ص ٤٦ عن «الاستبصار» ، انظر . ص ١٢٣ ومواضع عديدة أخرى .

«شخص ما جالس هناك وأنا فيه . من ذلك الشخص؟»[١٦] وكذلك فى نظريته فى الشعـر فالشاعـر يشعر بالثنائيـة بين حياة الحلم التى يرسـمها والتـحولات المصاحبة للفن والتى لايمكن أن تكون سوى استغلال شعورى للغة . إن الشئ الجديد فى مناقشة جان بول للعبقـرية والألمعية هو إقراره بوجود نمط متوسط : العبقرية «السلبية» ، الرجل الأنثى الذى تنقصه الإبداعية الحقة التى لدى العظام ولكنها الكلية مثل عبقريته . وهو يطرح موريتز ونوفاليس كمثالين[١٧] . وبالمثل الوعى ضرورى للفنان فإنه يوجد أيضا شـعور «آثم» يدمر ويحلل عالم التخيل وغريزة اللاشعور[١٨]

ولقد استمدّ جان بول القسمة الرئيسية للشعر إلى كلاسيكى ورومانسى من الأخوين شلجل . غـير أن جان بول يتـجنب المصطلح «كلاسـيكى» حيث أنه يربطه بالروعة والكمال من كل نوع وهو يفضل أن يتـحدث عن الشعر اليونانى أو الشعر التشكيلى مقابل الشعر الرومانسى أو الشعر الموسيقى[١٩] والترنيمة التى تشيد باليـونان واليونانيين «هذا الشعب الذى يسكر جـمالا بدينهم العظيم الذى هو ملء العين والقلب»[٢٠] ، أى رؤية الشعـر اليونانى . إنه مـصطبغ بصبـغة النحت وهو موضوعى ورائع وأخـلاقى ومسالم بابتهـاج ليس أمرا جديدا على قراء فنكلمان وفـريدريك شلجل فى كتاباتهما فى بواكيـرهما ، ولكن هذا أمر

(١٦) وخاصة ليبجبر فى «السبعينيات» وشوب فى «العملاق» تاريخ المزدوج فى الأدب مع فصل عن جان بول فى كتاب لأوتوكار فيشر الصادر فى براغ ١٩٢٩ بعنوان «المزدوج والفردى» وخاصة ص ١٧٩ ومابعدها وكتاب رالف تيمز بعنوان «الأزدواجات فى السيكولوجيا الأدبية» كامبردج ، ١٩٤٩

(١٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤١ ، ص٤٤

(١٨) المصدر السابق ، ص ٤٩

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥٦

(٢٠) المصدرالسابق ، ص٥٧

مدهش من جان بول الذى ليس عنده شئ من الروح اليونانية ، فعنده أن الحنين إلى اليونان يبدو له بالأحرى حلما رومانسيا على نحو أشد عنده من الألمان الآخرين ، فمن المؤكد أنه كانت هناك عقول أكثر رزانة وموضوعية عنه . ويصف الشعر الرومانسى على أنه النتيجة المباشرة للمسيحية التى اشتقت منها الفروسية والحب العذرى . «إن الشاعرعلى غرار بترارك الذى لايكون مسيحيا هو أمر مستحيل : إن مريم وحدها تضفى النبالة على كل النساء رومانسيا»[٢١] وفى الطبعة الثانية من «المدرسة الاعدادية» (١٨١٣) عدل جان بول نوعا من – استجابة لما وُجه إليه من انتقادات – من حديثه عن الرومانسية المسيحية : إنه الآن يعترف بأن هناك ملامح رومانسية عند هوميروس وسوفوكليس[٢٢] قبل المسيح بفترة طويلة وأن هناك رومانسية فى الشمال الأوروبى وفى الهند وفى الشرق الأدنى قائم على أديانهم غير المسيحية وهو الآن يضيف أيضا تفرقة بين الرومانسية فى الشمال الأوروبى والرومانسية فى الجنوب الأوروبى تمشيا مع مفاهيم طورها بوترفك والسيدة دى ستال . ولقد لاحظ بحساسية وهو يقوم بعملية مسح للشعر الحديث أن «كل قرن رومانسى له شكل مغاير»[٢٣] بل إنه يشك حتى فى قيمة كل الثنائيات من أمثال هذه الثنائية ، إن الأمر يبدو كما لو كنا قد قسمنا الطبيعة إلى خطين : خط مستقيم وخط متعرّج . وهو يلاحظ بمكر أن الخط المتعرج وكذلك الخط اللامتناهى هو الشعر الرومانسى ولكن ماذا يمكن للإنسان أن يكسب لفهم «الحياة الدينامية» من مثل هذه الانقسامات؟ إن الشعر الفطرى والشعر الوجدانى ، الشعر الذاتى والشعر الموضوعى لاتساعدنا على

(٢١) المصدر السابق ، ص ٧٥ – ٧٦ ، ص٦٩

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٧٦ ، ص٨٠

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٨٠

التفرقة بين الرومانسية المختلفة عند شكسبير وأريستو وسرفانتس أو الموضوعية المختلفة عند هوميروس وسوفوكليس وأيوب وقيصر(٢٤).

ويتناول جان بول الفرق بين الأجناس الأدبية بمعيار مماثل من الخفّة . وهو يضيف فى الطبعة الثانية فصلا هريلا عن الشعر الغنائى حيث يطرح - عابرا - الاقتراح المخيف وهو أن «الملحمة تقدم حَدَثاً يتطور من الماضى ، والدراما تقدم فعلا يمتد إلى المستقبل والشعر الغنائى يقدم انفعالا منغلقا فى الحاضر»(٢٥) وهذا الترابط بين الأجناس الأدبية الرئيسية وأبعاد الزمن والدلالة الزمنية قد جذبت منذ ذلك الوقت خيال عدد كبير من الكتاب عن فن الشعر من دلاس إلى شتيجر(٢٦) . ولكن جان بول فى مواضع أخرى يتجاهل هذا بل حتى يناقضه عندما يربط الملحمة بالماضى والدراما بالحاضر(٢٧) . وفى الممارسة يميّز الملحمة عن الدراما ولكنه يناقش الرواية باستفاضة وهى تشغل فى نظره وضعا متوسطا بين الاثنين . ومن ثم يستطيع أن يميّز الرواية الملحمية عن الرواية الدرامية : إن الرواية الملحمية تشمل الرواية الرومانسية والتى هى مشابهة للحلم أو قصص الجنيات ، ومن ثمّ فهى لاتحتاج إلى بداية أو نهاية وتسمح بأى عدد من الحلقات الفاصلة (كما تفعل الملحمة فى نظر الأخوين شلجل) . والرواية الدرامية أكثر اهتماما بالحبكة وتبدو لجان بول على أنها هى الشكل المفضل . ولكن بصفة عامة فإن جان بول يعتقد أن الرواية هى نوع من (الموسوعة الشعرية) ، وهى جنس أدبى يسمح بحرية كبيرة(٢٨)

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٧٤ - ٧٥

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٥٤

(٢٦) إ.اس. دلاس : فن الشعر ، لندن ، ١٨٥٢ ، اميل شتيجر : «أصول فن الشعر» ، زيوريخ ، ١٩٤٦

(٢٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٤٢

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٣٣

إن الحبكة والدافع مقابل الشخصية تتناقضان وتفترض الحبكة المعنى ، ولكن فى إطار الشخصية فحسب ، ويجرى التفكير فيها على أنها تتبع ابتداع الشخصية . والدافع يعد خطرا إنْ كان هناك افراط فى الصرامة أو التطرف . وقد رأى جان بول علاقات عديدة بين الحبكة والدافع والشخصية . فمثلا قد أشار إلى أن الشخصيات الشديدة الصرامة ليست صالحة للرواية لأنها تقرر كل فعل مقدما ، ومن ثمّ تجعله مما يمكن التنبؤ به مقدما بينما الشخصيات السلبية الخالصة تسبب دمارا على نحو أكبر لأنّها تنقل العبء إلى الحبكة والتى تتحلل آنذاك بسهولة إلى سلسلة من الأحداث القائمة على الصدفة(٢٩) . وجان بول وهو يناقش الشخصيات يطبّق مثاله عن الوحدة بين الجزئى والكلى : وكل شخصية مضحكة حتى لو كانت والترشاندى أوالعم توبى يجب أن يكون لديها شيئ يجعلها كلية ورمزية ، وكل شخصية كلية يجب أن تصطبغ بصبغة فردية لكى تكون شخصا يتحدث ويمكن تذكّره . زيادة على ذلك فإن جان بول يدافع عن الشخوص المثالية الكاملة رغم أنه يصعب للغاية تناولها نظراً لأنّ العمومية تتزايد مع المثالية(٣٠) ومع هذا يجب أن يصوّر الشاعر عالما كاملا ، يجب أن يصور جحيما وهيكلا متكاملا للآلهة عليه أن يصور شياطينه المفردة وملائكته المفردة على السواء(٣١) وعليه أن يصور السلسلة الكاملة للأنماط الإنسانية : «أجناس الانسان الباطنى» و«أساطير النفوس»(٣٢) لكى يبدع عالمه الثانى . ويذهب جان بول إلى أن الشعراء لايحتاجون إلى أن يعرفوا هذه المواقف والشخوص فى الحياة الواقعية ، ففى كل إنسان توجد كل أشكال الإنسانية والشاعر يعرفها كما لو كان عن طريق التنبؤ ، إنه يعرف كُلاً من كاليبيان وآريل

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٣١

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٠١

(٣١) المصدر السابق ، ص ٢٢ ، ص ١٩٧

(٣٢) المصدر السابق ، ص ١٩٤

. وسوف يجد القارئ الشخوص حقيقية وحقة ، حتى لو لم يكن قد التقى بها في الحياة الواقعية وذلك لأن الشاعر هو الذى يعطى الحديث والوعى للإنسانية[٣٣] . ويدافع جان بول عن رأيه بقوله إن كل شخصية تحتاج إلي «نغمة سائدة» ، وإن كان يعترف بأن الشاعر العظيم يمكن أن يوفّق بقناعة بين كل المعالم المتنافرة تنافرا شديدا[٣٤] . والشخصيات لابد أن تكون لها «كلمات جذرية» أى لابد أن تكون لها مصطلحها وقاموسها الخاص ، ولكن يجب أن تتميّز بمعالم فيزيائية - وأحيانا لاتكون إلا معْلَمًا واحدا - وأن تتميز حتى بأسمائها[٣٥] . ولابد أن جان بول كان واحداً من أوائل الروائيين الذين فكروا باستفاضة فى تسمية الشخوص الروائية . وبطبيعة الحال فإنّ معاييره فى الحكم ليست إطلاقا تلك الخاصة بمحاكاة الواقع والوهم الشديد . إنه يسمح للروائى بأن يزوّد شخوصه بفطنته وتخيله ، حتى ولو تكلّمت لغتها بإرادتها وعاطفتها الخاصة[٣٦] . وبعض هذه التمييزات تبدو غير مقنعة تماما أو فى معظمها تبدو قاصرة على أنماط خاصة جدا للرواية . كما أن ملاحظات جان بول عن الأسلوب لاتزيد إلاّ قليلا عن أن تكون دفاعات عن تطبيقه الخاص : وهو يفضل الصور اللفظية «البصرية» على «السمعية» ، وهو يدافع عن التعسّف المجازى والنثر الإيقاعى ، وهو بطبيعة الحال يحب التورية والتلميحات المكتسبة، حيث أن الفن اللفظى وثيق الصلة بالفطنة ، والفطنة وثيقة الصلة بالتخيل[٣٧] .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١٩٣

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٢١١

(٣٦) المصدرالسابق ، ص ٢١٢

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٧٥ ، ص ٣٠٢ ، ص ١٧٧ ومابعدها .

ونحن نجد أن الفصول المخصصة للفطنة والفكاهة والكوميديا هي بعدة طرق الأكثر أصالة فى «المدرسة الأولية» إنها من أوائل المحاولات التى تتناول هذه المفاهيم بشكل تأملى فى سياق فن الشعر وثبت أنها ذات تأثير فريد . ومناقشات ف.ت. فيشر مصدرها جان بول ، وأعاد كولردج طرح آرائه ، واستخدمها مرديث[٣٨] . ولكن بينما على الإنسان أن يقدر القيمة التاريخية لتصنيفات جان بول وعبقرية بعض صياغاته يبدو من المستحيل أن نقنع اليوم بالفروق التى طرحها . وسبب من أسباب فشل جان بول هو نقص التفرقة الواضحة بين علم النفس وفن الشعر . وإنّ تعريفات الكوميدى والمليئة بالفطنة والفكاهى يمكن أن تكون بكل بساطة مادة علم النفس الوصفى مثل التعريفات الخاصة بالحب والكراهية والفرح واليأس أو أى انفعال آخر[٣٩] . والمسألة لاتصبح جمالية إلاّ إذا تركزت على الاستخدام حيث يوضع الكوميدى أو الفكاهى فى سياق العمل الفنى أو حسب وظيفته فى الأشكال الجزئية مثل الكوميديا أو الهجائية أو على أساس الطرق التى تحدد الموقف الشامل لمؤلف بعينه . وجان بول لايرسم هذه الفروق بل هو يحاول بالأحرى أن يصف بتطوير تنويعات الكوميدى ويفسر الكلمات ليجعل معناها يتطابق مع مثله .

وهكذا نجد أن «الفطنة» عند جان بول هى قوة سيكولوجية بعيدة بالكلية عن الكوميدى . إن الفطنة هى اكتشاف أوجه التشابه بين الذاتيات غير

(٣٨) انظر : فريدريك فيشر «علم الجمال» الجزء الأول (روتليخن ، ١٨٤٦) عن الكوميدى الموضوعى (الهزلى) والكوميدى الذاتى (الفطنة) والكوميدى المطلق (الفكاهة) ، عن جان بول ، المصدر السابق ، ص ٣٥٤ - ٣٥٥ ، ص ٣٨٥ وفى مواضع متفرقة . اس.ن كولردج : «النقد المتنوع» بإشراف ت.م.ر ايسور ص ١١٧ - ١٢٠ ، ص ٤٤٠ - ٤٤٦ جورج مرديث : «عن فكرة الكوميديا واستخدامات الروح الكوميدية» (١٨٧٧)

(٣٩) إننى أتقبل هنا وجهة نظر كروتشه وإن لم يكن بشكل كامل . انظر «الفكاهة» فى «مشكلات علم الجمال» (١٩٠٢ ، الطبعة الرابعة . بارى ، ١٩٤٩) ص ٢٨١ انظر أيضا «علم الجمال» (بارى ، ١٩٤٦) ص ١٠٠ ، ص ٢٨٥

المتماثلة[٤٠] ويميز جان بول حينئذ بين فطنة الفـهم والفطنة البصرية التصويرية . إن الفطنة التصويرية هامـة فى الفن إنها تستطيع أن تجسّد بشكل حى جـسما أو تجسد نفسا[٤١] . وهكذا فإن الفطنة هى القوة المجازية بصفـة عامة ، إنها القوة الشاعـرية نفسها ، وهى فى خـدمة النظرة الرمزية للعـالم . ويمكن الدفاع عن التورية كـتقنيـة لاكتـشاف التشـابهات البـعيـدة وأحداث الدهشة بالتـطابقات و«الأزواج المتوحـدين بدون الحاجة إلى قس لعـقد الزواج»[٤٢] ، وأيضا (وهى نقطة هامـة) لإظهار حريتنا من الـتبعـية للعـلاقة بجذب الانتـباه إلى العـلامة نفسها[٤٣] . إن الفطنة هى المحرر الأكبر والتى تقـيم المساواة . ولقد كتب جان بول بفصاحة كيف أنّه من الضرورى بالنسبة للألمان أن يغرسوا الفطنة لأن الفطنة سوف تعطيهم الحرية والمساواة بقدر ما تعطيهم الحرية والمساواة الفطنة[٤٤] . وهكذا نجد أن الفـطنة أساسيـة للشعـر ومطلوبة فى المجتـمع الصحى والحـر . ولكن الفطنة لاتفـعل هذه الأشيـاء إلاّ لأن جان بول لايميـز بين الفطنة الاجتـماعـية والفطنة فى الأدب . لقـد تصـور المصطلح فى الإطار السـيكولوجى واللغـوى وليس فى الأطر الجـمالـيـة . إن الفطنة منفصلة تمامـا عن الكوميـدى ومن ثم يصعب أن نميزها (برغم جهود جان بول) عن «البـراعة» و«اللمّاحية» بل وحتى «الابتكار» التى ارتبط بهـا المصطلح تاريخيا . فلو كـانت الفطنة والبراعـة هما على هذا فإنّ الأعمال ذات القوة التركيبيـة مثل كتاب إمانويل كانت «نقد العقل الخالص» من أعمال الفطنة .

(٤٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٥٨

(٤١) المصدرالسابق ، ص ١٧٠

(٤٢) المصدر السابق ، ص ١٧٨

(٤٣) المصدر السابق ، ص ١٧٩

(٤٤) المصدر السابق ، ص ١٨٤ ومابعدها

وبالمثل يرى جان بول الكوميدى على أنه ظاهرة عامة فى الحياة ، لكن هنا وينخرط جان بول فى الميتافيزيقـا . إن الكوميدى هو «لاعقل لامتناه قائم على الحدس حسيا» ، إن هناك «تقابلا موضـوعيا بين سعى الموجودات للمضحك أو كونهـا مضحكة وبين العلاقـة الحدسية الحـسية»[٤٥] ، وهناك أيضا تقابل ذاتى يشرحه جان بول بأن «يعـير» بصيرتنا للموضوع ، للشـيئ المضحك . فلْنتأمّل فى المثال الذى ضربه جان بول : لماذا كان سـانكوبانزا فى رواية «دون كيشوت» لسرفانتس يمضّى ليلة بطولها معلقا على خندق ضـحل؟ إن سلوكه غير معقول لأنه لايستطع أن يعرف أنه لاتوجـد هوة عميقة وبشكل مـعقول وهو لايريد أن يخـاطر بسـقـوطه سقـطة مميتـة . زيادة على ذلـك «إذا ما أعـرنا بصـيـرتنا» لسـانكوبانزا فإن هذا لايـصف ما يحدث بالفعل . فـإذا نحن «أعرْنا» معـرفتنا لسانكوبانزا فإنّ عمله سيكون مـجرد فعل ملئ بالعبث والسخف[٤٦] . بجانب هذا، حتى لو طُرح «الانتسـاب» إلى الكوميدى - وهو مصطلح سيتنـاوله فيما بعد فيـشر ولبْس[٤٧] - فإنه غـير قادر على أن يعـتني بكل التنويعات المتـعلقة بالكوميـدى . ومع هذا فمن المؤكد أن جان بول على حق برفـضه نظرية هوبز عن الضحك (وبالتالى سيجرى رفض برجسـون فى القرن العشرين) باعتبار أن النظرية مسـتمدة من شعـور بالتفوق ، أى «المجد الفـجائى»[٤٨] وهو يعرف أن

(٤٥) المصدر السابق ، ص ١٠٢

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٩٧

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٩٩ فيشر : علم الجمال ، المجلد الأول ، ص ٣٨٥ تيودور ليبس : الكوميدى والفكاهى (هامبورج ، ١٨٩٨) ص ٦٠ ومابعدها

(٤٨) الأعمـال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٠٨ ولقد استـخدم أديسون وفولتـير وبيتى وجوته مـثل هذه الحجج ضد هوبز . وبالنسبة لبيان حديث موجه ضد هوبزوبرجسون انظر . ماكس استمان : «متعة الضحك» ، نيويورك ، ١٩٣٦

الضحك قد يكون طفليا وذا طبيعة حسنة ، ونحن لانعبأ إذا ما ضحك مئات وآلاف معنا .

ورغم أن الأمثلة مستمدة من الأدب فإن مسألة الكوميدى ليست مركزة على الاستعمال الجمالى . والأمر صعب بالنسبة للفكاهة ، وهى ظاهرة محددة على نحو أكثر تضييقا وقد استطاع جان بول أن يصفها فى أطر القيم الفنية . لقد انطلق من مفاهيم الفيلسوف الألمانى كانت ، والفكاهة عنده نوع من الكوميديا ، الكوميديا الرومانسية . إنها «الجليل مقلوبا» ، إنها «تقى الفرد بالأحرى تقى المتناهى بالتضاد مع الفكرة . إن الفكاهة لاتعرف أى حمق فردى، لاتعرف الحمقى (كما فى الهجائية) بل ما تعرفه هو العالم الأحمق والمجنون»[٤٩] وهنا يرفع جان بول للذروة التطور الذى كان يطرأ على هذا المصطلح فى السابق فى انجلترا . فى البداية ارتبطت الفكاهة «بالمضحكات» ، بالغرائب ، «بالشخوص المضحكة» ، بالذين يمتطون الجياد من الهواة . ولم يحدث إلا فى القرن الثامن عشر أنها بدأت تكتسب نغمة خفية جادة أوعاطفية[٥٠] . وأصبحت مع جان بول شكلا خاصا للكوميديا يتضمن فلسفة للتسامح وتصورا جادا للعالم . استبصارا بتناقضاته وتجاوزا عن حماقاته . وفكاهة جان بول مرتبطة ارتباطا وثيقا بالوسواس المرضى . إن أشد الأمم جدية وأكثرها سودادية انجلترا هى أشدها فكاهة ، وإن أكثر الأوقات تراجيدية فى التاريخ تلد أعظم الفكاهيين . وعلى عكس الفكرة القديمة القائلة إن الفكاهة

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١١٢

(٥٠) انظر تاريخ المصطلح فى «تعريفات الفكاهة» فى فرديناند بالدنسبرجر : «دراسات فى التاريخ الأدبى» (باريس ، ١٩٠٧) ص ١٧٦ ومابعدها . وكَمْز فى «عناصر النقد» (الطبعة التاسعة ، أدنبره ، ١٨١٧) المجلد الأول ، ص ٢٣٢ يقول . «هذه الصفة (الخاصة بالفكاهة) ترجع إلى مؤلف وهو يستهدف أن يكون رزينا وجادا برسم موضوعاته بألوان تبعث الطرب والضحك» عن المجلد الأول من هذا «التاريخ» ص ١٢٠

هى رأى مشوّه يجد جان بول الفكاهة أنهـا على العكس تماما ، إنها أكبر نظرة للعالم اتساعا وحـرية ، إنها المظهر المرئى للأبدية . وبلغة الميتافيـزيقا المصطبغة برأى شلنج فإنّ جان بول يتبنى هنا قوله إن المتناهى إنما تفنيه الفكرة الخالدة(٥١) .

وواضح أن مفهـوم جان بول عن الفكاهة قريب جدا من مفهـوم السخرية الرومانسية كما طوّرها فريدريك شلجل(٥٢) . إن جان بول يشبه شلجل فى أنه يدافع عن الوعى الكامل عند صاحب الفكاهة . وعلى سبيل المثال هو يدرك أن سترن هو فنان واع جدا ، ويقول إن الاستغلال الواعى مكّنه حتى من استخدام القذارة والفـحش لأن الفكاهة تضفى عـليها طابعـا حيـاديا . والأجلاف عند الروائى سويفت أو «حجـرة لبس السيدة» التى صدمت ثاكـرى لم تصدم جان بول(٥٣) والمهرج فى الدرامـا يجرى الدفـاع عنه على أنه هو جوته الكومـيديا . لكن السخرية بالمعنى الضـيق يحددها جان بول على أنها «شبيـهة بما هو جاد» وهى بصفة عامة توقيف للطيش والمزاح ، وأنها مـجرد نزعة جمالية خالصة(٥٤) . ولدى جان بول شك عمـيق فى النزعة الجمالية الخالصـة : وروايته «العملاق» (١٨٠٠ - ١٨٠٣) والتى كتـبهـا قبل كتـابه عن علم الجمـال مباشـرة تصور مخاطر هذه النزعة فى شـخصية روكايرول الشيطانية التى تدمـر ذاتها والشعور المزدوج للمثل والمـشاهد هى عند جان بول إغـراء شخصى عـظيم ناضل ضده طوال حياته(٥٥) . وتمييـزاته المتطورة بين الكوميدى والسـاخر والفطن والفكه -

(٥١) المصدر السابق ، ص ١١٦ ، ص ١١٣ ، ص ١١٤ - ١١٥

(٥٢) انظر الفصل عن فريدريك شلجل فى هذا المجلد وكذلك ما جاء عن السخرية .

(٥٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص١٢٤ وانظر برند : علم الجمال عن جان بول ص ١١٠ - ١١١

(٥٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٣٤

(٥٥) بالنسبة لهجوم جان بول الروائى على النزعة الجمالية انظر : ك. أو نيور : إشكالية النزعة الجمالية فى الأدب الألمانى (ميونيخ ، ١٩٣٣) ص ١٨٢ ومابعدها .

تفيد - فى جانب على الأقل - فى إقامة مثاله الخاص ، وهو مثال يجمع ما بين الجمالى والأخلاقى ، إنه رؤية للعالم ترى تنافره وحمقه لكنه يصوره باهتمام وتعاطف .

هذا ويصعب أن يكون جان بول ناقدا تطبيقيا جيدا وبطبيعة الحال من الممكن أن نجمع حشدا هائلا من الآراء من كتاباته المتنوعة عن معظم الكتاب الألمان والكتاب الأجانب القليلين(٥٦) . وقد يلقى هذا الضوء على مكانته النظرية العامة مثل توقيره لهردر وبروده إزاء شيلر وجوته ، وثنائه المستفيض على كثير من المعاصرين : تيك ، نوفاليس ، فوكيه (الذى بالغ فى تمجيده) وإ.ت.أ. هوفمان الذى أدخله فى عالم الأدب وإن كان قد أصيب بالإحباط من جراء كتاباته المتأخرة(٥٧) . ويمكننا أن نجمع عددا من الملاحظات التقديرية عن الروائيين الانجليز فى القرن الثامن عشر . ولدى جان بول الاعجاب الرومانسى المعتاد تجاه شكسبير ، لكنه ندّد بقصيدة «الفردوس المفقود»(٥٨) لملتون . ويبدو أن مدحه لموليير يتعارض مع رأى أوجست فلهلم شلجل فيه ، فهو رأى يحط من قدره ، لكنه صادق أيضا على تفاصيل شلجل للمسرحيات الهزلية(٥٩) .

(٥٦) الكثير مجموع فى برند . علم الجمال ، وفى بول نرليتش : «جان بول ورفاقه المعاصرون» ، برلين ، ص ١٨٢ ومابعدها .

(٥٧) انظر : «المحاضرة» عن هردر والتى ينهى به كتابه «المدرسة الأولية» ، الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ص ٤٥ ومابعدها . وهو يستعرض فوكيه ، وفى الأعمال الكاملة المجلد السادس عشر ص ٣٥٧ ، ص ٣٦٠ ، ص ٣٧ كتب جان بول مقدمة لكتاب الشطح الخيالى لهوفمان (١٨١٤) المصدر السابق ص ٢٨٨ - ٢٩٣ وبالنسبة لعلاقاته بتيك ونوفاليس الخ ، انظر : برليتش ، ص ٢٤٦ ، ص ٢٥٠ ، ص ٢٥٢ ، ص ٢٥٣ - ٢٥٦

(٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ ، عن ملتون ص ٢٢٧ وشكسبير كان «إلهه» وكتب هذا فى ٢١ مارس ١٨٠٥

(٥٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢٢

وعلى أى حال فـإن القليل من كل هذا يقوم أو يتأسس عـلى التحليل أو على التشخيص . ولقـد قام جان بول بالفعل بعرض تحليلى لكن مـعظمه خفيف . والبحثـان المستفيـضان عن السيدة دى سـتال وكتابيهـا «عن الألمان» و«كورين» قاسيان ونفّاذان . إنهمـا يظهران نزعتها العاطفية وسطحيتـها فى فهمها للأدب والفلسفـة الألمانيين[٦٠] . والعلامـة البارزة عنـد جان بول هى الفـقرة المُحَـبِّذَة لكتاب شوبنهـور «العالم كإرادة وامتثـال» (١٨٢٥) وكان هذا الكتاب فى ذلك الوقت يكاد يكون قد تجاهله تمامـا أصحاب العروض التحليليـة والجمهور[٦١] . بالإضافة إلى ذلك لايكاد يكون المرء مستـعدا للنظر الراقى لجان بول فى مجال النقد التطبيقى . وهو يلاحظ أن مجموعة من العروض التحليلية قد تكون أكثر فائدة للفنان من عـلم الجمال الحديث : «فـى كل عرض تحليلى ممتاز يتـخفى أو يتكشف على جمال حسن ، بل أكثر من ذلك فإن العرض التحليلى المطبق والحر والأقصر إيجازا من كل شئ هو أوضحها»[٦٢] . وهو يمكنه أن يقول : إن خير فن للشعـر هو أن يشخّص كل الشـعراء[٦٣] . ولقد بذل بعض الجـهد من هذا النوع وهو يقوم - مثلا - بعملية مسح للأسلوب النثرى للمؤلفين الألمان الرئيسيين[٦٤] ، لكن التشخـيص نفسه يكاد يكون قاصرا كلية على مـا هو مجازى من النوع الذى سُمّى فيما بعد «انطباعيـا» . وهذا يتفق مع آرائه القائلة إن الناقد عليه فحسب أن ينوه بالجماليات وأن النقد ليس إلا شعـرا جديدا موضوعه العمل الفنى[٦٥] وهذه

(٦٠) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢٩٧ ، ص ٣٢٩

(٦١) الأعمال الكاملة ، المجلد السادس عشر ، ص ٤٦٨

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٦ من الملاحظات فى الهامش

(٦٣) الطبعة الأولى من «المدرسة الأولية» (هامبورج) ، ١٨٠٤) ص ٨٠٥ ومابعدها .

(٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٣٤٣

هى النتيـجة المنطقـية للرأى المتطرف عن الكليـة التى صاغهـا جان بول : «إن أفـضل ما فى كـل مؤلف هو مـاليس في الجـزئى والذى لايمكن إظهـاره على الإطلاق لأن روعة النصّ لاتتحمل الإشـارة إلى التفاصيل»[٦٦] . لكن هذا هو تحليل نقدى وكل ما علينا أن نقولـه عن نظرية جان بول الأدبية يجب أن يظهر على أنه ليس مجـرد شعر عن الشعـر ، بل هو بناء عقلى جاد ، وقوته قـائمة بالضبط فـيما يـرســمه من فروق وفى التـعريفـات وفى الأوصاف وليس عن المؤلفين أو الأعمـال بل عن المقولات وأحابيل التقنيـة الخاصة بالرواية وطبـيعة الفكاهة .

(٦٦) مخطوطة وردت عن برند «علم الجمال» ص ٧٧

المصادر والمراجع

1. Schelling is quoted from *Sämtliche Werke*, ed. K.F.A. Schelling 14 vols. 1856-61. Letters and poems can be found in *Aus Schellings Leben in Briefen*, ed. G.L. Plitt, 3 vols. 1869-70. From the extensive literature I use M. Adam, *Schellings Kunstphilosophie*, in Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, 4, 1907; and Jean Gibelin *L'Esthétique de Schelling d'après la Philosophie de l'art*, Paris, 1934 .

2. Novalis is quoted from *Gesammelte Werke*, ed. Carl Seelig, 5 vols. Zürich, 1945. Eduard Havenstein, *Friedrich von Hardenbergs aesthetische Anschauungen*, Palaestra, 84 (Berlin, 1909) is of little use . Helmut Rehder, "Novalis and Shakespeare," *PMLA*, 63 (1948), 604-24, interprets Novalis' pronouncements well.

3. Wackenroder is quoted from *Werke und Briefe*, Berlin, 1938; reprint (1948). There are three good essays on Wackenroder, of which the last is easily the best: Heinrich Wölfflin, "Die Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders," in *Studien zur Literaturgeschichte: Michael Bernays gewidmet* (Hamburg, 1893). pp. 61-73; I. Rouge, "Wackenroder et la genèse de l'esthétique romantique," in *Mélanges Henri Lichtenberger* (Paris, 1934), PP. 185-203; and Gerhard Fricke, "Bemerkungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders Religion der Kunst," in *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet* (Tübingen, 1948), pp. 345-71.

4. Tieck's criticism is quoted from *Kritische Schriften*, 4 vols. Leipzig 1848-52 (cited as *Kri. Schr*) and from *Das Buch über Shakespeare*, ed. Henry Lüdeke, Halle, 1920. Full discussions are in Robert Minder, *Un poète romantique allemand: Lud-*

wig Tieck, Paris, 1936; and in Edwin H.Zeydel's *Ludwig Tieck, the German Romanticist*, Princeton, 1935. On his relations to English literature see H. Lüdeke, *L. Tieck und das alte englische Theater*, Frankfurt, 1922; and Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck and England*, Princeton, 1931. On Calderón and Tieck: J J. Bertrand, *Tieck et le théâtre espagnol*, Paris, 1914. Incidental discussion of criticism in Raymond M. Immerwahr, *The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy*, St. Louis, 1953. More specialized articles, etc. are quoted in Minder's bibliography .

5. Jean Paul's *Vorschule der Aesthetik* is quoted from Vol. *II* of *Sämtliche Werke*, ed. Eduard Berend, Weimar, 1935 (cited as *SW, II*) Eduard Berend's *Jean Pauls Aesthetik* (Berlin, 1909) is the best study .

(٤)

من جفرى إلى شيلى

لم تكن فى انجلترا - مقابل القارة - أى حـركة « رومانسية » ، وذلك إذا ما قصرنـا معنى مثل هذا المصطلح على البرنامج الواعى ونعتـبر الاسم الدقيق أمرا حاسمـا . ورغم أن مصطلح « الرومانسى » قد انتشـر إلى القارة الأوربية من انجلترا فى القرن السابع عشر واتخذ له فى انجلترا المعنى الأدبى المنسوب إلى الروايات الخياليـة فى العصور الوسطى والملاحم (أريوستـو ، تاسو) والمنحدر منها ، فإنـنا مع هذا نجد أن تطوير التقابل بين الرومـانسى والكلاسيكى يخص الأخويـن شلجل . وعندما اسـتخـدم الشاعـر كولردج الفـرق بين الاثنين فى محـاضراته عام ١٨١١ فإن من الواضح أنـه استخدم هذا الفـرق من أوجست فلهلم شلجل . ولكن لما كانت هذه المحاضرات لم تطبع آنذاك ، فإن الفرق لم يشع فى انجلترا إلا من خـلال كتاب السـيدة دى ستـال « عن ألمانيا » (١٨١٣) والذى نشر أولا فى لندن بالفرنسية ، وسرعـان ما ظهرت له ترجمة إنجليزية . وجرى عرض الكتـاب على نطاق واسع وبشكل محبب وغالبـا ما جرى تكرار الفرق بين الكلاسيكى والرومانسى . ولقد وجّهت السيدة دى ستال الانتباه إلى شلجل ، وسرعان ما ظهرت « المحاضرات الدرامية » فى ترجمة إنجليزية أعدها جون بلاك (١٨١٥) . ثم جرى استخـدام الفروق التى رسمها شلجل وآرائه حينذاك واقتبسها وخاصة من قبل هازلت وسكوت ، ولكن أيضا من عديد من الكتاب الثانويين [١] .

وعلى أى حـال لم يتبين أى من الشعـراء الإنجليز إذّاك أنه رومـانسى أو يعـترف بالصـلة بالـنسبـة لهذه المسـألة منسـوبة إلى عصـره وبلده . ولم يقم كولردج كـما لم يقم هازلت بمثل هذا الـتطبيق . ولقد رفـضه بايرون رفـضا

(١) وارد هذا على نحو موثق بشكل كامل فى ويليك : « مفهوم الرومانسية فى التاريخ الأدبى » ، مجلة الأدب المقارن ، العدد الأول (١٩٤٩) ص ١ - ٢٣ ، ص ١٤٧ - ١٧٢

قاطعا : رغم أنه عـرف شلجل بل وكرهه بشكل شخصى كما اعـترف بأنه قرأ كتاب « عن ألمانيـا » واعتبر التفـرقة بين الرومانسى والكلاسيكى مـجرد جدال مـتعلق بالقـارة الأوربية . ولقـد كان هـناك رجل فى شركـة استـرالية يعـمل جاسوسا فى إيطاليـا طرح المسألة على نحو أفضل فقد كتب تقـريرا جاء فيه أن بايرون ينتمى إلى « الرومانسى » وأنه « كتب واستمّر فى كتابة شعر ينتمى لهذه المدرسة الجديدة » [٢] .

ومصطلحات « رومانسى » و « رومانتيكى » و « رومانسية » استخدمها فى انجلترا لأول مرّة كارلايل إشارة إلى الألمان ، لكن لم تتـأسس مدرسة رومانسية إنجليزية فى كـتب ونصوص التاريـخ الأدبى حتى سنوات ١٨٥٠ ، وواضح أن هذا بتأثير القارة الأوربية [٣] . وعلى أى حال فإن عينة المصطلحات فى انجلترا لا يجب أن تطمس حقيقة أن الكتـاب الانجليز كان لديهم منذ وقت مبكر وعى واضح بأن هناك حركة فى طريقها ترفض المفـاهيم النقدية والممارسات الشعرية فى القرن الثامن عشر ، وأنها شكّلت وحدة ، وأن لها نظائر فى القارة الأوربية وخاصة ألمانيـا . وبدون مصطلح « الرومانسيـة » نستطيع أن نتتبّع خـلال فترة قصيرة التحول عن التصور السابق لتاريخ الشعر الانجليزى باعتباره تقدّما موحدا

(٢) هناك نسخة من كتاب « عن ألمانيا » مع مذكرة مطولة لبايرون فى جامعة هارفارد . ولقد أرسلت السيدة دى ستال « محاضرات » شلجل إلى بايرون . انظر : « رسائل ومذكرات » لبايرون بإشراف لورد بروترو (لندن ، ١٩٠١) الجزء الثانى ، ص ٣٤٣ ، عن الجاسوس الشرطى ، المصدر السابق ، الجزء الرابع ، ص ٤٦٢

(٣) كلمـة « رومانسى » كانت تشير فى ١٨٢٧ إلى الإيطـالى جروسى . « مذكرتان » بإشراف س . ا. نورتـون (نيويورك ، ١٨٩٨) ص ١١١ و « الرومانتيكى » فى ١٨٢٧ فى « حالة الأدب الألمانى » ، و « الرومانسية » فى ١٨٣١ فى مقال عن شيلر . الأعمال ، نشرة سنتترى (لندن ، ١٨٩٠) صفحات ٣٦ ، ٥٣ ، ٢٧ ، ١٧٢ ونجد أول ورود لمثل هذه المصطلحات بالنسبة لرومانسى عام ١٨٨٢ وبالنسبة للرومانتيكى عام ١٨٣٠ وبالنسبة للرومانسية عام ١٨٤٤

من وولر ودنهام إلى دريدن وبوب والذى كان لا يزال مقبولا فى كتاب جونسون « حياة الشعراء » إلى وجهة النظر المقابلة التى صاغها بقوة فى عام ١٨٠٧ سوذى [٤] : « إن الوقت الذى انقضى من أيام دريدن إلى أيام الشاعر الكسندر بوب هو العصر المظلم للشعر الإنجليزى » [٥] . ولكن لم يكن هذا مجرد رأى جماعة ثورية وهى جماعة صغيرة تكونت من وردزورث وسوذى وكولردج . لقد كان هذا مفهوم الأدب الانجليزى الذى تقبله ورّحبت به أيضا المجلة ذات النفود الكبير (مجلة إدنبره) ومتحدثها النقدى فرنسيس جفرى (١٧٧٣ - ١٨٥٠) . ومن سخريات التاريخ أننا يجب أن نتذكر جفرى اليوم - إلى حد كبير - بسبب عدائه لوردزورث وبسبب افتتاحه الذى وصف فيه « نزهة » [٦] بأستاذية : « إنها لن تجدى إطلاقا » . وهكذا يُعد جفرى كلاسيكيا جديدا ، إنه الناجى المتبقى من القرن الثامن عشر ، أو حسب المدافعين عنه هو رائد أصحاب النزعة الإنسانية الأمريكيين وهو أيضا رائد وحوارى للنزعة المعادية للرومانسية [٧] . والجُمَل الأولى من عرضه لملحمة « ثالابا » [٨] لسوذى فى

(٤) روبرت سوذى (١٧٧٤ - ١٨٤٣) شاعر وأديب انجليزى أصبح من الاشتراكيين ثم تحول إلى حزب المحافظين . له « حياة نلسون » (١٨٠٣) وله ملحمة « لعنة كهاما » (١٨١٠) . (المترجم) .

(٥) مدخل إلى « نماذج من الشعراء الإنجليز المتأخرين » (لندن ، ١٨٠٧) ، ص ٢٩ من المقدمة .

(٦) قصيدة كتبها وردزورث عام ١٨١٤ وتقع فى تسعة كتب وهى تشكل الجزء الأول من قصيدة فلسفية كبرى عن الإنسان والطبيعة والحياة الإنسانية فى ثلاثة أجزاء ولكن المؤلف لم ينفذ إلا هذا الجزء . وكان العنوان الشامل للقصيدة هو « المتوحد » . (المترجم) .

(٧) أنظر : ماريت دى هيوز : « انسانية فرنسيس جفرى » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ١٦ (١٩٢١) ص ٢٤٣ - ٢٥١ ، بايرون جوير : « فرنسيس جفرى ومقالته عن الجمال » مجلة هنتجتون ليبررى الفصلية العدد ١٣ (١٩٤٩ - ١٩٥٠) ص ٧١ - ٨٥ ، جيمز اجريج : « فرنسيس جفرى بمجلة ادنبره » .

(٨) العنوان الكامل « ثالابا المدمّر » قصيدة كتبها سوذى عام ١٨٠١ (المترجم)

العدد الأول من « مجة أدنبره » (١٨٠٢) يجرى اقتباسـها تعزيزا لهذا الموقف :
« إن الشعر فيه الكثير من هذا على الأقل فى اتفاق مع الدين ، وهو أن معاييره محددة منذ أمد طويل من جانب كتاب ملهـمين معينين سلطتهم لم تعد موضع التساؤل »[٩] .

ولكننا إذا فحصنا آراء جـفرى النقدية العينية الملمـوسة يجب أن نستنتج أن هذا أمر مضلل تماما من الناحية الفعليـة . إنه يتنقص من قدر الكلاسيكية الجديدة الانجليزية بقدر ما فعل سـوذى ، إنّه يعطى صورة للعصر الذى يمكن أن يرضى أشد الرومانتيكيين تطرفا . إن شعراء هـذا العصر « ليست لديهم قوة الخيال أو عظمته - ليست لديهم أشكال من الشجن وليست لديهم حماسة . . وبلا شك لديهم حصافة وهم متأنقون وواضحون ومعقولون ، لكنهم فى معظمهم باردون ومخلوعـو الفؤاد ومصطنعون . وهم غـير متداخلين بالمرة مع المناظر العـظيمة للطبيعة أو العواطف الكبرى للإنسان . . وبالتالى فإن إلهامهم لا يزيد إلا قليلا عن كونه نوعـا مرحاً من الذوق الحسن ، ونـادرا ما يكون لديهم أى ابتكار ، ولكن مـا لديهم ليس سوى شىء تابع لأغـراض السخـرية والهـجاء »[١٠] .
ويجرى انتقاد دريدن بسبب نقص أشكال الشجن عنده و « فحشه الوحشى » ، كمـا يجرى انتـقاد أديسون وسـويفت بسبب « نقص الحـرارة والافتـقار » فى أسلوبهما الحـاد . وبصفة عامة يعـد سويفت مُتَدَنِّياً « فـتكاد تكون كل أعماله تشهيرات » وروايته « جلفر » التى تعد أعظم أعماله تبدو فى أشد فقراتها تآكّلا

(٩) مجلة ادنبره ، العدد الأول (١٨٠٢ - ١٨٠٣) ص ٦٣

(١٠) اسهامات ، الجزء الأول ، ص ١٦٠

وسخرية « مبتذلة وسوقية للغاية »[11] . والكسندر بوب « هو هجّاء ورجل أخلاق وفطنة وناقد وكاتب جميل أكثر منه شاعرا » ، « ولا توجد صور للطبيعة أو انفعال بسيط فى كل كتاباته »[12] . وهكذا نجد أن جفرى - بوضوح - مبتهج - « فلمحات الذكاء فى زمن الملكة آن قد جرى الحطّ بها تدريجيا من المكانة السامقة التى كانت لها دون منافس فى معظم القرن » كما أنه لم يجد أى تحسّن بعد ذلك فى التوّ : فحكم الملكين جورج الأول وجورج الثانى كان « حكم انقطاع فى العبقرية القومية »[13] .

وإعجاب جفرى الأكبر متجه إلى شكسبير وعصره فالعصر الإليزابيثى « إلى حد كبير هو الأسطع فى تاريخ الأدب الإنجليزى - أو فى الحقيقة الأسطع فى العقل الإنسانى والمقدرة « وبالنسبة لنقطة القوة الحقيقية وأصالة العبقرية فإنه لا عصر بركليز ولا عصر أوغسطس ولا أزمان ليون العاشر أو عصر لويس الرابع عشر يرقى إلى مصاف المقارنة مع العصر الإليزابيثى على الاطلاق »[14] . ولم يكتف جفرى بالإعجاب بشكسبير والدفاع عنه ضد الانتقادات القاسية التى وجهتها له السيدة دى ستال بدون تحفظ تقريبا ، بل لقد شغل نفسه أيضا بالشخوص الثانوية فى القرن السابع عشر ، وأسبغ مديحا شديدا على جون فورد وجرمى تيلور « سنخاطر لنؤكد أنه يوجد فى أى حماقة نثرية من حماقات جرمى تيلور النثرية خيالا أكثر رقة وتخيلا أكثر أصالة

(١١) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ٢٩٠ - ٢٩١ ، الجزء الأول ص ١٦٧ ، ص ٢٠٩ ، ص ٢١٢

(١٢) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ٢٩٢

(١٣) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٥٨ ، ص ١٦٥

(١٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٤ - ٢٨٥

ومفاهيم أكثر نورانية وتعبيرات أكثر تألقا والمزيد - بالاختصار - من كيان الشعر وروحه عن كل القصائد والملاحم التى أنتُجت فى أوربا » [١٥] وليس هذا الإعجاب بالأدب السابق على عصر عودة الملكية غِراما بالقديم أو بما هو وطنى وقومى ، فجفرى يرحب بإحياء الأسلوب الإليزابيثى فى الدراما والشعر : « إن محاكاة كتابنا الأقدم وخاصة كتاب الدراما الأقدم عندنا وهى المحاكاة التى لم نملك إلاّ أن نثنى على أنفسنا أننا ساهمنا فيها إلى حدا ما قد أوجدت - كما هو الواقع - ربيعا ثانيا فى شعرنا » [١٦] . وجفرى يمجّد بن جونسون وملتون الشاب ويتبين فيه « العبقرية الحقة للشعر الإنجليزى » مع التخيل « الرائع والفائق » [١٧] . كما أنه متأثر تأثراً عميقا ببايرون « فهو شاعر من الطراز الأول للغاية » بفضل مسرحيته التراجيدية « سردانا بالوس » [١٨] ، وبصفة خاصة بفضل مسرحيته « مانفريد »[١٩] التى يفضلها على « فاوستوس » لمارلو وبروميثيوس لأسخيلوس [٢٠] . وكان جفرى أيضا ناقدا من أوائل النقاد الذين مجّدوا « ويفرلى » [٢١] وقام بعملية مضاهاة بين سكوت وشكسبير وأدرك أن الروايات تؤسس حقبة فى الأدب « تحيل للظل - بشكل كبير - كل النثر

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٧

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٠٢

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٠٣ - ١٠٤

(١٨) تراجيديا كتبها لورد بايرون عام ١٨٢١ وهو يصور هذه الشخصية كملك مُترف لكنه شجاع (المترجم) .

(١٩) قصيدة درامية كتبها لورد بايرون عام ١٨١٧ (المترجم) .

(٢٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٢ ، ص ٢٨٨

(٢١) أول رواية كتبها والترسكوت عام ١٨١٤ (المترجم) .

المعاصر ، بل وحتى كل الشعر الحديث » [٢٢] . ومن المنطقى بما فيه الكفاية أن أعجب ببرنس وكوبر باعتبارهما كاتبين مهّدا للتغير نحو « محاكاة الطبيعة » الأصيلة ، ومهّدا للشعر الأصيل نحو « ثورة فى أدبنا » . ويصف جفرى الدواعى لهذا بالمثل : تأثير الثورة الفرنسية وبيرك والألمان وظهور النزعة الانجليكانية [٢٣] .

فكيف - إذن - يمكن أن يضيق جفرى ذرعا بوردزوث (وإلى حد أقل درجة بكولردج وسوذى) فى عروض تحليلية ساحرة وأحيانا قاسية ؟ إن أشكال الهجوم التى شنها جفرى على شعراء البحيرة قد جرى الخط من قدرها على أنها مجرد انحياز سياسى بل حتى تحامل شخصى شديد [٢٤] . فمن الحق أن التطاحن السياسى قد لعب دوره وتزايد نظراً لأنّ شعراء البحيرة أصبحوا أبطال كل القضايا المتعلقة بحزب المحافظين . وهجوم جفرى على كولردج بعد وفاته لتحامله على سير جيمز ماكنتوش استغل كراهية كولردج لقانون الإصلاح وأفكاره الاجتماعية المحافظة الأخرى [٢٥] . وسوذى الذى أصبح الشاعر المكلل كان مناوئاً بشكل واضح لشعر الهجاء وخاصة عندما سهلت إعادة نشر تمثيليه اليعقوبية فى بواكير عمره « وات ستيلر » من تسجيل ارتداده عن قضية

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤٦٦

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦٧ (المؤلف) والمقصود بالمصطلح التمسك بالتعاليم الأصلية للإنجيل وأحيانا يجرى التوحيد بينه وبين البروتستنتانية (المترجم) .

(٢٤) انظر : روبرت دانيال : « جفرى ووردزورث » ، مجلة سوانى ، العدد ٥١ (١٩٤٢) ص ١٩٥ - ٢١٣ .

(٢٥) اسهامات ، المجلد الرابع ، ص ٥٢٠ - ٥٢٧

التحرر [٢٦] . ولكن ليست هذه هى كل القصة فى قضية وردزورث . فالنقد المتقدم لوردزورث ليس (أونادرا فحسب) سياسيا وليس شخصيا ، بل هو بالأحرى يأتى منطقيا من فروض ونظريات أساسية معينة عند جفرى ليست واضحة من عملية قيامنا بمسْح لأذواقه . وهى معايير أخرى فى فكر جفرى والتى ربما لا تتفق مع المديح الذى كاله للتراث التخيلى فى الشعر الانجليزى .

وعلينا أن نلتفت لبحثه « مقال عن الجميل » (١٨١١) والذى أعيد نشره فى « الموسوعة البريطانية » والذى استمرّ ماثلا هناك على أنه التناول المعتمد لعلم الجمال حتى عام ١٨٧٥ [٢٧] . ان بحث جفرى ليس عملا أصيلا عظيما : إنّه بالأحرى عرض لأليسون مع بعض التحفظات ومسح تاريخى للتراث البريطانى فى علم الجمال . ويعتنق جفرى بشدة الفكرة القائلة إن الجمال ذاتى و « أنه ليس سوى تأمل لانفعالاتنا الباطنية وهو مكون أساسا من أجزاء صغيرة من الحب والشفقة أو العواطف الأخرى وقد ترابطت بهذه الأشياء » . ولا شأن للجمال بالتناغم والتناسب الخ ، الصوت الخالص أو اللون الصافى ، وليست له دلالة معرفية أو ميتافيزيقية « إنّ الإحساسات التى نتلقّاها من الأشياء التى يستشعر بها على أنها جميلة والتى هى فى أعلى درجة لا تختلف بالمرة عن الحركات المباشرة للرقة أو الشفقة تجاه الأشياء المحسوسة » ، ومن ثمّ كان جفرى مضطرا إلى أن يخلص إلى أن « كل مدركات الناس جميعا للجمال

(٢٦) انظر العرض التحليلى لسوذى : « أنشودة الغار » فى مجلة ادنبره ، العدد ٢٦ (١٨١٦) ص ٤٤١ - ٤٤٩ والعرض التحليلى لوات تيلر فى المرجع السابق ، العدد (٨) (١٨١٧) ص ١٥١ - ١٧٤ غير أن جفرى مدح رودريك بكرم ، انظر : اسهامات ، المجلد الثالث ، ص ١٣٢

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣ وهناك مناقشة غير نقدية كاملة عند جوير « مقال فرنسيس جفرى عن الجمال » .

تتناسب تقريبا مع حساسيتها وأشكال التعاطف الاجتماعية » ، وأن « كل الأذواق متساوية وصحيحة » . لكننا نتخيّر من التضمين القائل إن خير ما نستشعره هو ذلك الذى يشعر بالجمال فى كل شىء . وهو بغير توقّع يدافع عن قضية الحس العام المشترك للرغبة الإنسانية الكلية بأن يفرّق بين الذوق الشخصى الخالص والذوق الذى يريد أن يفرضه الفنان على جمهوره . فالفنان يجب أن يكون حريصا على « أن يقتصر فى الاستخدام على الأشياء التى هى علامات طبيعية أو تلازمات لا تنفصل للانفعالات التى يشك فيها الجانب الأكبر من البشر ، وإنّ ذوقه - فى الغالب - يستحق أن يسمى ذوقا فاسدا أو زائفا إذا ما قال إن ما هو سوقى جميل وهى الأشياء التى لا يحتمل أن تترابط فى العقول المشتركة مع أى انطباعات هامة »[٢٨] . وهو يطبق على وردزوورث الذى لا يحدث ترابطات مشتركة ، وهذا أمر واضح .

لقد تناولنا أقوال جفرى بشىء من التفصيل لأنها تظهر أن لديه نظرية نقدية فى عقله وأنه لا ينغمس فى تهويماته مجرد انغماس . فوصفه وتطبيقه لعلم الجمال الاسكتلندى يظهران على خير وجه محدودياته بل حتى الزيف الأساسى فى تناوله السيكولوجى فى النقد . وواضح أن جفرى ونماذجه عاجزون عن التمييز بين التجربة الجمالية والتجربة القائمة على « المشاركة الوجدانية » . فليس لديه معيار لإقرار متعة المنظر الطبيعى المسالم أو الاستبصار الفجائى فى الشخصية من التجارب المستمدة من الموضوعات الفنية . إن جفرى والرواد من أمثاله يرتدّون بشكل ضبابى إلى نوع واحد من المعيار النقدى وهو معيار أخلاقيات المشاركة الوجدانية المستمدة من آدم سميث أو هيوم ، وفى

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٠ ، ص ٥٣ ، ص ٧٥ - ٧٧

التطبيق مستمدة من نزعة مفرطة فى العاطفية والحساسية . وهذا الأثر واضح عند جفرى . ولكن لما كان هيوم أوكمز لا يستطيع أن يَقْنع بمجرد ذاتية الذوق فإنّ جفرى أيضا عليه أن يستجيب للمعيار الكلى للذوق ، للتراث ، لرأى الأغلبية ، للحس المشترك . إن الفنان - ضمنيا - مطلوب منه أن يتحدث عن العقل المشترك ، أن يكون إنسانا مشتركا . لكن الحسّ المشترك فى التطبيق فيه من زاوية ما العديد من التفسيرات : فهو بالنسبة لجفرى يعنى الاستجابة لا للتراث الكلاسيكى الجديد ، بل للتراث الإنجليزى الذى استوعب شكسبير وجرمى تيلور واستهدف استيعاب الكثير مما يمكن أن يسمى الحساسية الرومانسية . وعلى أى حال فإنه يتضمن عناصر أخرى : واقعية معتدلة ، شك فى التصوف والميتافيزيقا ، اهتمام صارم باللياقة . بالاختصار ، فإن الإنسان العام هو إنسان مثل جفرى ، وكان جفرى - كما يظهر جمهوره العريض - متحدثا باسم الطبقة الوسطى العريضة .

وهكذا يمكننا أن نفهم قضية جفرى ضد وردزورث : فوردزورث - فى نظره - يحاول أن يبث روابط خاصة للغاية فى الجمهور . والتصوف - أو ما يعتبره جفرى تصوفا - هو بكل بساطة شىء غير مفهوم بالنسبة له . وقصيدة « صميميّات » يسميها « غير مشروعة وغير معقولة » ، بل هى حتى فقرات بسيطة للغاية من قصيدة « نزهة » مثل رسالة عن « الواجب » فإنها « تندّعن كل استيعاب » (٢٩) . وليست الفقرات الفلسفية أو التأملية هى وحدها التى تحيرّ جفرى : فهو تفوته تماما نقطة بسيطة كما فى قصيدة « نوبات غريبة عن العاطفة قد عرفتها » وهو يستطيع أن يشير إلى « كيان عن التماسيح الراقصة » (٣٠) .

(٢٩) مجلة ادنبره ، العدد ١١ (١٨٠٨) ص ٢٢٧ اسهامات ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٥ - ٢٤٦

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٩ ، المجلد الثانى ، ص ٤٢١

إن وردزورث لا يكتفى بالانحراف « عن المعيار الخالد والكلى للحقيقة والطبيعة » بالتداعيات الغريبة والتأملات المبالغ فيها ، بل إنه ينتهك أيضا معايير الواقعية و « اللياقة » المتعلقة بالكلاسيكية الجديدة . ولا يوجد أساتذة مثل ماتيو عند وردزورث أو قباطنة بحارة مثل الرّاوى فى « الشوكة » كما لا يوجد بدّالون فلاسفة [٣١] . لكن هذه الاستجابة للحقيقة الاجتماعية التوثيقية ترتبط - مهما تكن على نحو غير منطقى - برفض نتائج المعايير الواقعية الضمنية . إن لغة وردزورث متدنّية وقصيدة « الحمام العائلى » لا يجب أن نشير إليها فى الشعر [٣٢] . بجانب هذا تبدو المشاعر الاجتماعية المعبّر عنها فى قصائد وردزورث فى نظر جفرى « استياء مشاكسا وكسولا مع الأنظمة القائمة للمجتمع » [٣٣] . إن جفرى هو عضو فى حزب بريطانى من دعاة الاصلاح يؤمن بالتقدم وإن كان تقدما معتدلا وبطيئا . وهو ينتقد بمعقولية عقيدة « نزعة الكمال » عند السيدة دى ستال لأنه يعرف أن الناس تحب الحرب وأن الثورة الفرنسية سوف تفضى إلى صراعات ونزاعات مرعبة [٣٤] . لكنه لم يستطع أن يفهم تمجيد وردزورث لسكان الوديان فى شمال انجلترا ، ولم يستطع أن يتبين أى اقتراحات عملية فى نزعته المحافظة فى مجال

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٩ ، ص ٢٣٩

(٣٢) مجلة ادنبره ، العدد ١١ (١٨٠٨) ص ٢٢٥ يقول عن هذه القصيدة : « يجب الإقرار بأن هذه القصيدة تتوجه بمادتها إلى المدى الذى تريده ، كما أنه لا يوجد شىء مما يمكن ادراجه فى الشعر - من تلميع الأحذية إلى نزع أحشاء الدواجن . ولقد أبعد وردزورث هذه القصيدة من ديوان « الولد الأعمى من أعالى البلاد » وأحل محلّها قوقعة السلحفاة بناء على اقتراح من كولردج . وقد احتج الناقد لامب على التعبير ، انظر الملاحظات فى « الأعمال الكاملة » لوردزورث بإشراف بلسنكورث ، المجلد الثالث ، ص ٤٤٧ - ٤٤٨

(٣٣) مجلة ادنبره ، العدد الأول (١٨٠٢) ص ٧١

(٣٤) اسهامات ، المجلد الأول ، ص ٩٣ وما بعدها ، ص ١٠٤

الزراعة . فإذا تناولنا معتقد جفرى عن الليبرالية واتفقنا مع شكه فى التصوف ولم نستطع أن نميّز بين الفن والحياة وهو مالم يستطع جفرى أن يميّزه حتى فى النظرية ، فإننا يجب أن نصل إلى مثل هذه النتائج . إنّ أمانة جفرى لا تحتاج إلى أن نشك فيها ، رغم أنه نثر استياءه بطريقة أقل فجاجة ووقاحة . ومما لا نقبل أن نعذره عنه بصفة خاصة هو العرض التحليلى لقصيدة « أنثى الظبى الأبيض من رايلستون » لأن هذا العرض التحليلى أساء قراءة النغمة والأطروحة لقصيدة بسيطة ومحزنة تماما .

ولقد تناول جفرى الشعراء الآخرين فى العصر باهتمام أكبر كثيرا ، وإن كان قد طبّق عليهم المعايير نفسها الخاصة بالحس المشترك واللياقة والأخلاقية . ولقد أبدى أسفه إزاء ما لدى بايرون من « نغمة إخلاص مخيفة » فى قصائده التى تتناول سيرته الذاتية وأعلن صراحة أن ذروة هذه القصائد من أمثال قصيدته عن المحارم « ليست شيئا على الإطلاق مما يمكن حمله أمام التخيل » (٣٥) . ولقد صدمته نزعة بايرون الساخرة وميله إلى تدمير كل إيمان بالفضيلة . وسرعان ما تخلّى عن معيار الصدق بالنسبة للحياة فى التو طالما أن الأخلاق المرسومة تبدو له زائفة . ومن ثمّ يقلق جفرى أن « دونا إنز » فى المقطع الأول من « دون جوان » لبايرون من أنها امرأة لا خجل عندها وأنها خليعة ، وكان عليه أن يكتب « رسالة تتنفس روح الحب الدافىء المخلص الخالص غير المتقلب » أو أنّ المنظر الرهيب لحطام السفينة قد كان فيه اضطراب من جرّاء الخفة والمزاح (٣٦) . إنّ الكوميديا التراجيدية وخلط الأنماط والهبوط المفاجىء فى البناء الدرامى عند بايرون كلها

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٩٨ ، المجلد الثانى ، ص ٣٨٦

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٣٧٠

تجيء عكس أخلاقيات جفرى المستقيمة ، كما أنها تنتهك ما تبقّى لديه من تحامل كلاسيكى جديد لصالح نقاء ووحدة التأثير . ولهذا لا نندهش إذا ما قام جفرى بوضع بايرون أدنى من سكوت فى العبقرية وفى الأخلاقيات [٣٧] .

إنّ جفرى يعجب بروح الشفقة والإنسانية مما يجده فى أعمال سكوت وهو يعترف بأريحية وبحصافة وبعدالة فى وصف صراع الفرسان والمتطهرين فى رواية « الموت الجماعى القديم » [٣٨] . وإن كان لا يتفق مع سياسة حزب المحافظين [٣٩] . لكن لم يكن جفرى راضيا كل الرضاء عن سكوت على أسس أدبية خالصة . فهو لم يستطع أن يهضم إطلاقا الإيمان بالنزعة الوسيطة وإدخال ما هو عجيب وما هو خرافى . ولقد كره القزم الشيطانى هورنر فى « عمل المغنى الأخير » [٤٠] وقد انتقد « إيفانهو » على أنها مجرد « مهرجان حافل بالشطح الخيالى » [٤١] وهو يعتبر رواية « ويفرلى » مما ينطبق عليها تطبيقا رائعا معياره عن الواقعية . وهو على حق فى تفضيله الموضوعات الاسكتلندية والشخصيات الفكهة والمحلية . وعلى أى حال فإنه يرى شيئا من تصنّع فى شعر سكوت ، وهو ميال ميلا شديدا إلى أن يتخلّى عن ثقته فى النزعة الشعبية ورأى الشعب . كيف يتأتى إذن أن يتم إعطاء الذوق السليم للقلة فحسب ؟ وجوابه : إنه لا يعترف بوجود فجوة حقيقية بين الجمهور والنقاد ، فجفرى

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٣٧٢

(٣٨) رواية لسير والتر سكوت عام ١٨١٦ (المترجم) .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٣٧٢ ، المجلد الثالث ، ص ٤٤١ ، ٤٥٧

(٤٠) قصيدة لسيرو الترسكوت عام ١٨٠٥ وهو يتناول طبقة من المغنين كانت فى العصور الوسطى (المترجم)

(٤١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٦٤ ، المجلد الثالث ، ص ٤٧٤

يذهب فحسب إلى أن يطالب الناقد بأن يتزود بخير زاد وذلك باستهجان الأصالة وأن يتبين مزايا قهر المصاعب وندرة الانجاز ، بينما الجمهور العام ليست لديه مثل هذه المعايير من المقارنة (٤٢) . ولكن ليس واضحا كيف يتم تطبيق هذا على القصيدة التى هى موضع العرض التحليلى . وإن قصيدة « سيدة البحيرة » (٤٣) لسكوت ليست أصيلة بصفة خاصة ، كما أن المصاعب فيها لا تخفى على أى قارىء .

وأفضلية التصاوير الدقيقة للعادات تنال عند جفرى مديحا شديدا لكوبر وكراب . وكراب « هو شاعر من أشد الشعراء أصالة وعصبية ومرضا » ، وهو يضع مقابله تماما وردزورث . أما كراب فإنه « يستجيب للانفعالات المألوفة والمستديمة ويستجيب للطبيعة الإنسانية المشتركة والمشاعر الإنسانية المشتركية » ؛ ويتألف شعره من « كثرة لامتناهية من شذرات التعاطف » . وهذه العبارة تتفق اتفاقا حرفيا تقريبا مع تعريف جفرى للجمال . زيادة على ذلك عنده اعتراضاته على كراب بسبب التفاصيل البغيضة وبسب الافراط فى « الدقة على الطريقة الصينية »(٤٤) ويحظى كوبر بإعجاب شديد بسبب « الحرارة والأصالة » كأستاذ عظيم فى الانجليزية رغم أنه يبدو أحيانا فى نظر جفرى مفرطا فى العامية والنزعة المألوفية المعتادة » (٤٥) وبيرنز أيضا هو « عبقرية عظيمة وأصيلة » ويفضل جفرى فكاهته على شجنه ويفهم تماما أنه لم يكن جاهلا وأميا» (٤٦) .

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٨٤ – ٤٨٧

(٤٣) قصيدة لو الترسكوت كتبها عام ١٨١ وهى فى ستة مقاطع (المترجم)

(٤٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٥ ، ٦ وما بعدها ، ص ٢٧ – ٢٨ ، ص ١٤

(٤٥) المصدر السابق ، الملجد الأول ، ص ٤١١ – ٤١٢

لكن كانت لدى جفرى اعتراضات أخلاقية قوية على بيرنز : فهو يكره احتقاره للقدر ويكره تفسّخه ورتابته وتفاخراته بالاستقلال وأشكال ذوقه اللاذعة ؛ وهو يعترض على شعره الشبقى ؛ فَلَهُ « نكهته الفجّة » ،وهو « نادرا ما يتمشى مع الرقة والتأليف الجميل العذب بالنسبة للنساء اللواتى يقمن بالترفيه » . « وبدل أن يتودّد من أجل بسمة أو أن يذوب فى دمعة ؛ فإن ربة شعره لاتفعل شيئا سوى الانغلاق فى الأحضان ومناوشات منتصف الليل»[٤٧] وتوجد عند جفرى نبرة احتشام متكلف على طريقة ما قبل العصر الفكتورى . ولقد صمم على ألا يذكر عنوان تمثيلية فورد « من الشفقة أنها عاهرة » . وهو مع هذا يمدح التمثيلية ويقتبس منها باستفاضة[٤٨] وهو يبرز سخطه بالنسبة للأخلاق المفككة التى صورها جوته فى رواية « فلهلم ميستر» ولقد صدمته بصفة خاصة سوقيتها ، وهو مصطلح يطبقه على كل إشارة إلى الطعام والأكل و « الأمشاط والصابون والمناشف »[٤٩] ولايكتفى بأن يصف ديدرو بالبذاءة الدونية ، بل يقول إن لديه أيضا « نغمة نزعة البذاءة اللسانية »[٥٠] والملاحظة العامة فى هذا الافراط فى الاحتشام هى أنه نزعة إفراط فى العاطفية تمكن هذا القاضى الذى هو أشبه بقاض فى محكمة سيسونز [٥١] من أن ينغمر فى أحكامه بدرجة

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٧ ، ص ٣٨٩

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٣٩٣

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٣٠٢ وما بعدها .

(٤٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٧ – ٢٦٨

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٣٤٧

(٥١) محكمة فى اسكتلندا تشتهر بتناول القضايا المدنية وقضايا الأمومة (المترجم) .

لاتصدق . ويمكن للإنسان أن يقتبس الرسائل المتأخرة المرسلة لديكنز والتي تفيض بالدموع المراقة على كتب ديكنز [٥٢] ، ولكن حتى لو اقتصر الانسان على تصريحاته العلنية فإن البيّنة الدالة على الذوق الباعث على الغثيان تبدو لى أمرا شاملا مُطبقا . لقد أثنى جفرى على ما قبل ثناء مبالغا فيه واقتبس فقرات عاطفية من « ثيودريك » باستحسان . وقد استثار دموعه السخف الموجود فى «محاكمات مارجريت لندساى » لجون ويلسون[٥٣] وقصائد فليسيا همنز[٥٤] استثارت إعجابه بسبب « النغمة الوقورة والمتواضعة للصفح والشفقة » التى «تهدّئ فهم أولئك الذين هم أكثر خوفا من المبالغات العاطفية للشعر » ، ولقد تنبأ « بشهرتها الخالدة » مقابل شعراء شبابه الذين كانوا فى فترة عروضه التحليلية (١٨٢٩) والذين كانوا « يتلاشون سريعا عن مجال رؤيتنا » : سوذى وكيتس وشيلى ووردزورث وكراب وبايرون وسكوت . «والشاعران اللذان قاوما باستدامة هذا التلاشى السريع للمجد وبأقل علامات من الانهيار هماروجرز [٥٥]

(٥٢) لورد كوكبرن : « حياة جفرى » المجلد الثانى ، ص ٤٠٦ : « لقد بكيت كثيرا ونهنهت على هذا (أى موت بول دمبى) فى الليلة الماضية ومرة أخرى هذا الصباح ، ولقد شعرت بأن هذه الدموع قد طهرت قلبى » . المصدر السابق ، المجلد الثانى ص ٢٩٢ « لقد قرأت كل حياة برنز ومؤلفاته - وليس بكثير من الدموع وخاصة بالنسبة للحياة ... ويمكننى أن أستلقى فى القذارة وأصيح وأنبطح هناك . وفكرت أمدا طويلا أن أنقذ نفسا مثل نفس برنز من المعاناة والتلوث والانحطاط » .

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٥٣٠ (المؤلف) وجون ويلسون (١٧٨٥ - ١٨٥٤) ناقد إنجليزى وهو أستاذ فلسفة الأخلاق بجامعة ادنبره وهو من أوائل من أنصف شعر وردزورث (المترجم)

(٥٤) فليسيا دوروثيا همنز (١٧٩٣ - ١٨٣٥) شاعرة بريطانية صدرت أعمالها الكاملة عام ١٨٣٩ وقد أشتهرت بقصيدتها « الدار البيضاء » (المترجم) .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ ، ص ٢٩٦ - ٢٩٧ (المؤلف) وصمويل روجرز (١٧٦٣ - ١٨٥٥) شاعر إنجليزى ابن صراف غنى نشر عام ١٧٩٢ « ملذات الذاكرة » وهى قطعة من الشعر الجميل حققت له شعبية (المترجم) .

وكامبل »[٥٦] وجفرى كان يريد هنا أن يصف الحالة الفعلية لشهرة هؤلاء الشعراء ، وهو - فى جانب منه - لم يكن يستحسن هذا . ولقد لاحظ بصفة خاصة عندما أعاد طبع مقالاته (١٨٤٣) أنه جرى نسيان كيتس على نحو خاطىء . زيادة على ذلك فإنّ رضاءه عن المكانة العالية لروجرز وكامبل كان شيئاً واضحا . وعلى أى حال فإنّ المديح الذى كاله جفرى للشاعر كيتس لم يكن من قبيل الصدفة الحسنة ، لقد أحب جفرى « الشعر الخالص » والصور والنظم الموسيقى الجميل . ولقد اقتبس أشياء جميلة من كيتس مثل « (قصيدة إلى الخريف) وإن كان لم يستطع أن يستسيغ قصيدته (هيبريون) »[٥٧] . وعلى أى حال يلوح له أن « الشعر الخالص » هو « نوع خطر جدا » نظرا لأنه « معرض للتحول إلى مجرد تصوف ومبالغة »[٥٨] . وقد استمتع به عند هوج[٥٩] وعند مور[٦٠] فى عمله « لالا روخ » وعندلى هنت[٦١] فى

(٥٦) توماس كامبل (١٧٧٧ - ١٨٤٤) شاعر انجليزى ابن تاجر من جلاسجو . نشر « ملذات الأمل » عام ١٧٩٩ وله قصائد عن الحرب منها « حلم الجندى » . وهو من مؤسسى جامعة لندن (المترجم) .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ١٠٢ ، ص ١١٣ - ١١٤ ، ص ١١٩

(٥٨) مجلة ادنبره ، العدد ٢٤ ، (١٨١٥) ، ص ١٦٣

(٥٩) جيمز هوج (١٧٧٠ - ١٨٣٥) شاعر انجليزى كان راعيا للأغنام واكتشف والترسكوت موهبته الشعرية . وعندما توجه إلى أدنبره عام ١٨١ أكتسب شهرة شعرية كبيرة (المترجم) .

(٦٠) توماس مور (١٧٧٩ - ١٨٥٢) شاعر ايرلندى أصدر عام ١٨١٠ « الأعمال الشعرية » وأصبح شاعر ايرلندا الغنائى القومى . وهو موسيقى بجانب أنه شاعر . و « لالا روخ » هى سلسلة من الحكايات الشرقية كتبت شعرا عام ١٨١٧ (المترجم) .

(٦١) لى هنت (١٧٨٤ - ١٨٥٩) شاعر إنجليزى هو الذى قدم للجمهور الشاعرين كيتس وشيلى . عمله الشعرى الأساسى « قصة ريمينى » عام ١٨١٦ (المترجم) .

« قصة ريمينى » وعند كيتس حيث لا يوجـد شىء يؤذى أخلاقياته وسياساته . غيـر أن الإنسان يشك فى أن كيـتس هو بالنسبة له هوج آخـر أو هنت آخر أو مور آخر : كاتـب خيالى ليست له عواقب كبـيرة . وهو يفضله فى أى وقت على شاعر مـثل روجرز والذى يقتبس منه فى تأمـلات شائعة كمـا يقتبس منه أوصافـا عاطفـية عن الحـياة الزوجـية فى قطر من الأقطار ، وهـذه الأوصاف مشبعــة بالاعـجــاب والاستحسان . أو يقـتبس من كامبل الذى يقترب عمله « جرترده من ويومنج » مـن « تصوره للشعـر الخالص والكامل » (٦٢) أكثر مما يقترب من أى شاعر آخر .

ويـبدو أنه من المستحـيل أن نعد جفرى ناقـدا عظيما . إن الزعـم بوجـود « أسـاس فلسـفى » لنقده أمـر ينفيه أن النـظرية التى يستند إليـها عـاجزة عن التمـييـز بين الأدب والحياة ، بين الحب والجـمال ، بين علم الجـمال وفلسـفة الأخلاق . والزعم بأن جفـرى نفسه قام « بتـمشيط التصورات الأخـلاقية مع النقـد الأدبى » (٦٣) ليس شيـئـا جـديـدا أو شـاذا ، ويجـب الحـط مـن شـأنه إذا ما فكّـــرنا فى مـدى محـدودية هـذه الأخـلاقيـات واحتـشـامها وتحّـيزها ومـدي ضيق المعـيار عندما يُطَـبَّق من الخارج بدون وجود تصـور واضح لعمل الأفكار الأخـلاقيـة فى الشعـر . ولكن يجب ألا ينكر الإنسـان على جـفـرى قيـمـة تاريخيـة كبيـرة للغاية . فـمجلة « ادنبـره » - التى أعقبـها منافـسون ومحـاكون - قـد فعلـت الكثـير لرفـع كيـان النقـد فى المجـلات وجـوائـزها

(٦٢) اسهامات ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠ وما بعدها ، المجلد الثانى ، ص ٤٢٢

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٩ ، ص ١٠ من التصدير .

المالية [٦٤] وكان جفرى ذا تأثير بالغ حتى فى القارة الأوربية فى عرضه التحليلى للرومانسية المعتدلة . ولقد لعب فى العالم الناطق بالانجليزية دورا فى تدعيم النظرة التاريخية للأدب ونزعته الطبيعية الأدبية - بتأكيدها على أمجاد واستقلال التراث الانجليزى - نابعة من شكسبير ورفضها التام للذوق الفرنسى وكان هذا شيئا هاما وإن كان جفرى قد ربط هذه الآراء بشكل متنافر مع القومية الاسكتلندية والبقايا العديدة المتبقية من العقيدة الكلاسيكية الجديدة فيما يتعلّق « باللياقة » ونقاء الجنس الأدبى . كما أنه قام بالفعل بإشاعة آراء اعتماد الأدب على المجتمع الذى استمده فى جانب منه من السيدة دى ستال . وهو فى مقاله عن رواية « فلهلم ميستر » لجوته حيث أكد تباينات الأذواق القومية حاول حتى أن يطرح تنظيرا عن أسبابها وهو يميّز بين شيئين سماهما علم الجمال فيما بعد وهما « الوسط » و « الآن » : لقد ميّز بين تأثير الحكم والمناخ والتماثل فيما سبق الخ ، ودرجة الثورة والوضع فى دائرة مفترضة من التقدم « من مجرد الفظاعة إلى المظاهر المتفاخرة للعمل والتصميم » ثم حينئذ إلى « استرخاء وبساطة الطبيعة الرشيقة » [٦٥] . غير أن هذه الأفكار - وفيها أصداء بعيدة من فيكو وفنكلمان وهردر والسيدة دى ستال - لم تطبق على نحو سديد ، إنها بالفعل أدخلت موعظة فى السلوك بالنسبة للذوق المتدنى للألمان الذين يمكن أن يعجبوا برواية جوته والتى تبدو لجفرى « حافلة بالعبث بشكل كبير وصبيانية ومتنافرة وسوقية تستهدف الإثارة » [٦٦] .

(٦٤) كان مَنْ يقوم بالعرض التحليلى لمجلة « منثلى » أو مجلة « العروض التحليلية النقدية » يتلقى حوالى جنيهين استرلينيين على الصفحة ، بينما متوسط المدفوع فى « ادنبرة » من مكافأة يتراوح ما بين ١٠ و ٢٥ جنيها استرلينيا . انظر لويس جيتس « ثلاث دراسات فى الأدب » ص ٤٨ ، ص ٥٣

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨

(٦٦) المصدر السابق ، ص ٢٦٣

وأشكال القـصور عند جـفرى لا يمكن أن يـراها أولئك المتأثرون بنغـمتـه التشريعـية والبراعة التى يظهـرها فى العرض التحليلى والتلخيـصى واليقين بما يزعمه من سلطة . وعلى أى حال ليس هذا إلا السطح الذى يغطّى العديد من الصراعات والتوترات والتناقضـات والتوفيقات لمكانته النقدية . والبقـايا المتبقية من الكلاسيكية الجديدة تصطدم بالأذواق الرومانسية وتصادم الواقعية الحرون مع العاطفية التى تـستدعى ذرف الدموع وتصادم التعقـد الدنيوى مع التزمت المبكر القديم . وبينما يشبه جفرى (وإن كان على مستوى أدنى) جونسون ومحاولته التوفـيق بين مالا يجرى التوفـيق بينه ، فإنه أرهص أيضا بالتـوفيق ذى الطابع الفكتورى . وبعد وفاة كولردج وهزلت كان على النقد الإنجليزى أن يطرأ عليه تدهور فى حوالى ثلاثين عاما فيه اقترنت النزعة العـاطفية الانفعالية الرومانسية مع النزعة الأخلاقية وساد هذا بدون أدنى تحدّ (٦٧) .

ورغم أشكال قـصور جـفرى كـان ناقدا عبـقريا ، وسـوف يجرى تـذكر الاسهامات الكبرى فى المجلة المنافسة « المجلة الدورية » (تأسست عام ١٨٠٩) بشكل كبير على أنـها مهتمـة بالقديم ومـؤرخى الأدب . ولقد طـورّ سوذى (١٧٧٤ - ١٨٤٣) الرأى الجـديد عن تاريـخ الأدب الإنجليـزى والذى نجـده أيضا عند جفرى الذى نفترض فيه كلاسيكية جديدة بل إن جفرى بالأحرى كان أكثر قومية من الناحية الأدبيـة المعلنة . وفى تصدير كتاب « عينات من الشعراء الانجليز المتأخرين » (١٨٠٧) والذى انتقص فيه عصر دريدن وبوب أكد أيضا أنه « فى كل الأزمان احتفظنا بزى وطابع خاصين بنا » . ولا يجب أن نتحدث

(٦٧) هذه التطورات اللاحقة يصفها آليا هـ . وارن فى « النظرية الشعرية الإنجليزية ١٨٢٥ - ١٨٦٥ » برينستون ، ١٩٥٠.

عن مدارس أجنبية فى الأدب الانجليزى كما كـان حال الاقتناع المتقبل بهذا منذ جراى [٦٨] . وهو فى بحثـه « تخطيطات خارجيـة لتقدم الشعـر الانجليزى من شوسر إلى كوبر » الذى يقدم فيه كـتاب « حياة كوبر » (١٨٣٦) يعيد سوذى تأكيد إيمانه « بالنموّ المحلى » للأدب الانجليزى ، فى الشعر وقد « تلوّن بالطابع القومى باعـتباره نبيـذ التربات المختلفة ، فـيه النزعة العرْقـية » . ونمو الأدب الانجليـزى يبدو له على أنه « تابع هرطقـات » ضد انجـيل الطبـيعة مـع وجود فـترات من الأورثوكسيـة خلال العصور العظيمة ، العصـر الإليزابيثى وعصـره هـو . ويتحـدث سـوذى عن مـوضـات فى الأدب تفضى إلى انتقاص حـقيقى أو مفترض « وفى كلا الحالين فإنّ روح التطاحن قد أدت بصفة عامة إلى ظهور الخطأ المقابل » [٦٩] . وبينما كـان سوذى يؤمن « بالتـقاليد والتـمرد » لعـملية تاريخيـة ضرورية فإنه يقف دائمـا فى صف التقاليد كـما فهـمها . والتقـاليد الإنجليزية كما فـهمها هى الذوق الإليزابيثى الحر بينمـا الكلاسيكية الجديدة هى انحراف عن المعيار القومى .

وسوذى هو دارس للقديم وهو مثقف فعل الكثير لإثارة الاهتمام بالروايات فى العـصـور الوسطى (أشـرف على إصـدار أسطورة « مـوت آرثر ») وأثار الاهتمام أيضا بالأدب الأسبانى ، لكن لا يمكن أن يوصف بأنه ناقد مهم . لقد كان كريما جدا وغـير منتقد بشكل كبير بحيث لا يصلح أن يكـون قاضيا عادلا لمعاصريه : لقد مـجدّ كيرك وايت [٧٠] ، ومجّد « عـدة شعراء غير مـثقفين »

(٦٨) « عينات من الشعراء الانجليز المتأخرين » (لندن ، ١٨٠٧) المجلد الأول ، ص ١٧ من المقدمة .

(٦٩) أعمال كوبر (لندن ، ١٨٣٦) المجلد الثانى ، ص ١١٤ ، ص ١٢٣ ، ص ١٢٩ ، ص ١٣٨

(٧٠) هنرى كيرك وايت (١٧٨٥ - ١٨٠٦) شاعر إنجليزى أصدر عام ١٨٠٢ ديوان شعر لفت به أنظار الناقد سوذى ومن ثم قام برعايته وكتب عنه ذكرياته عام ١٨٠٧ بعد وفاته .. كما نال ثناء بايرون (المترجم) .

وأثنى علـى جوانـا بايلى [٧١] ورفعـها لـعنان السمـاء ووضعـها التـاليـة لشكسبير [٧٢] . وليست لدى سوذى قدرة على التـشخيص وليست لديه حدود وليس شخصية نقدية وليست لديه نـظرية . ولقد تحدث المؤرخ الناقد سنتسبرى عن سوذى وعن « الذهب النقدى » عـنده وعـن منوعات سوذى المتأخـرة بعـنوان « الطبيب » ولكن يستحيل أن نكتشف النـقـد حتى فى الاحتجاج المعقـول ضـد تهذيب سنبسر [٧٣] . وأعلن سوذى مبادىء النقد على أنها هى مبادىء أخلاقيـة وسياسية فحسب : « هل دفعك (الكتـاب) للشك فى أن ما اعتدت أن تعتقد فيـه أنه غيـر شرعى قد يكون بعد كل هذا بريئـا وأن ذلك قد يكـون بلا ضـرر ما سـبق أن تعلمت أن تعتقـد أنه خطر ؟ هل مال بك إلى جعلك غـير راض وغير صبور تحت سيطرة الآخـرين ؟ إذا كان الأمر كذلك - اقذف بالكتاب فى النار » [٧٤] . ما من نقد يمكن أن يتمخّض من مثل هذا الاختبار .

ومن الصعب بالمثل أن نعـدّ سير والتـرسكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) ناقدا مهما . لقد قرأ التراث القديم على نطاق متسع ، وهناك فقرات فى كتاباته هى محاولات فى التـاريخ الأدبى . و « حياة دريدن » (١٨٠٨) هو مثـال مبكر لنمط « الحياة والعصور » وهو يخطط الموقف الأدبى لشباب دريدن بمهارة شديدة . وهناك بالأحرى شىء من النقـد البدائى فى كتاب « حـياة الروائيين » (١٨٢١)

(٧١) جوانا بايلى (١٧٦٢ - ١٨٥١) شاعرة وكاتبة مسرحية اسكتلندية وكانت صديقة حميمة لوالتر سكوت الذى أعجب بمسرحيتها (التلاعب بالعواطف) (١٧٩٨) . (المترجم) .

(٧٢) المجلة النقدية ، السلسلة الثانية ، العدد ٣٧ (١٨١٥) ص ٢١٢

(٧٣) سنتسبرى ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٦ وعن سبنسر انظر : « الطبيب » (لندن ، ١٨٤٩) ص ٢٨٢ وما بعدها .

(٧٤) « الطبيب » ، ص ٩٩

وسكوت يفضّل سمولت على فيلدنج ، وهو يمدح جين أوستن بما ينبغى أن يفعله . لكنه يمدح تقريبا كل إنسان كتب عنه . لقد اعتقد أن « مادوك » [٧٥] لسوذى « تفترض مكانة حقيقية له عند أقدام ملتون » وهو اعتبر جوانا بيلى « أعظم عبقرية الآن فى بلدنا » [٧٦] . إن سكوت ينقصه حُسْن التمييز بل حتى الادعاءات والمبادىء النقدية وتأليفاته عن تاريخ الفروسية والرواية الخيالية والدراما من أجل (الموسوعة البريطانية) هى تأليفات غير ممتازة بالمرة . وهو فى بحثه المطول عن الدراما (١٨١٨) ينقل كثيرا من المعلومات ويعيد تقديم آراء نقدية لجونسون عن الوحدات الثلاث أو آراء أوجست فلهلم شلجل عن الدراما الفرنسية ، لكنه لا يطرح وجهة نظر خاصة به . وهو الأقرب إلى النقد الأصيل فى مناقشته للشعر الشعبى : ونجد هذا بصفة خاصة فى المقالات المضافة إلى الطبعة الجديدة من كتابه « ديوان التخوم الإسكتلندية » (١٨٣٠) فهو يعرض من جديد لوجهة نظر هردر عن « الشعر البدائى » ويدلى بدلوه هنا على نحو ممتاز عن تاريخ جميع القصائد الغنائية [٧٧] ، وفيه يحتفظ سكوت لنفسه بمكانة سامقة .

فإذا توقعنا الشخصيات الكبرى التى نناقشها فى الفصول التالية ، فإن علينا أن نخلص إلى أن الانجاز الإيجابى للعصر هو أساسا تبنيه لوجهة النظر التاريخية . فالنغمة القطعية الفجّة لكثير من العروض التحليلية التى تتخللها

(٧٥) قصيدة كتبها سوذى عام ١٨٠٥ (المترجم)

(٧٦) لوكهارت : حياة سكوت (لندن ، ١٩٠٢) المجلد الأول ، ص ٤٧٧ ، المجلد الثانى ، ص ١٣٢

(٧٧) « ملاحظات استهلالية عن الشعر الشعبى » فى « ديوان التخوم الإسكتلندية » بإشراف هندرسون (لندن ، ١٩٣١) المجلد الأول ، ص ١-٥ انظر أيضا « مقال عن أشكال المحاكاة فى القصائد القديمة » المصدر السابق ، ص ٥٣٥ - ٥٦٢

المشاعر السياسية القاسية لا يجب أن تضللنا فتجعلنا نعتقد أن هناك مسائل نقدية مرسومة بحدة فى ذلك الوقت . والمزاج العام للعصر كان بالأحرى مزاج التسامح المتزايد إزاء التنوع الشديد للأدب .

ويعد كتاب « مقال عن الشعر الإنجليزى » (١٨١٩) لتوماس كامبل (١٧٧٧ - ١٨٤٤) تخطيطا عاما - بروح من التسامح - لتاريخ الشعر الإنجليزى الذى يضع تركيزه على الفن ويستهجن مجرد نزعة الافتتان بالقديم والقطعية الرومانسية بنظرة خارجية . ودافع كامبل عن ألكسندر بوب ومدّ ترحيبه إلى أعمال زخرفية خالصة مثل « فاروبندا » لشمبرلين . وخلص إلى القول : « ولكن فى الشعر توجد منازل عديدة . وأنا حرٌّ فى أن أعترف أننى أستطيع أن أنتقل من الكتّاب الأقدم ثم لا أزال أجد سحرا فى العذوبة الصحيحة والمماثلة التى عند بارنل [٧٨] » . إن كامبل يعرف أن الشعر هو احتياج إنسانى شامل ولن يتلاشى من ظهر البسيطة : « إنّ عالما تسكنه كائنات فانية ونزيهة وفعّالة يجب أن تظل إلى الأبد سوقا لا ينضب من المواد التى يستخدمها الشعراء » [٧٩] .

ويلوح لورد بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) لأول وهلة مدافعا عن المعيار الخالد للفن . واليوم فإنّ دفاعه عن الكسندر بوب واعترافه الغريب بأخطاء طرقه الشعرية هى الشىء الوحيد الذى يجرى تذكره من نقده . إنه يقول لنا : « إننا على شفا نسق أو أنساق شعرية ثورية خاطئة لا تساوى شيئا فى ذاتها ، ولم ينج منها سوى روجرز وكراب » . « لقد كنت من ضمن بناة برج بابل

(٧٨) مقال عن الشعر الإنجليزى (لندن ، ١٨١٩) ص ٢٢١ - ٢٢٤ وكان أصلا تصديراً لكتاب « عينات من الشعراء الإنجليز » سبعة مجلدات .

(٧٩) محاضرات عن الشعر ، فى المجلة الشهرية ، العدد الأول ، (١٨٢١) ، ص ١٣٩

هذا » و « أنا خجل منه » . إن ذروة الشعر جميعه هو الشعر الأخلاقى . وبوب هو الشاعر الأخلاقى لكل الحضارة ويجب أن يكون « الشاعر القومى للبشرية » . ودافع بايرون عن الوحدات الثلاث وأراد أن يعيد تأسيس « الدراما الانجليزية المنظمة » . ولقد فكّر فيها على أن تقوم على غرار اليونانيين « وأن تكون بسيطة وشديدة بساطة وشدة الفييرى »[٨٠] .

ربما يكون كل هذا هو حلم بايرون ومثاله ، ورد فعله ضد « شعراء البحيرة » الذين يستنكرهم وكتاب القرن التاسع عشر الذين يعيشون فى لندن وكان يمثلهم لى هنت وهازلت والذين كان يتسامح معهم أحيانا . غير أن بايرون فى نظرياته كان يشارك فى النزعة الانفعالية والتاريخية لعصره . وكثيرا ما يحكى لنا أن « الشعر هو التعبير عن العاطفة المستثارة » ، « والعاطفة هى قمة التخيل » والشعر هو « فى ذاته عاطفة » ، إنه احتياج شخصى يُستشعر به على أنه « عذاب » ، أو وجد انجذابى ، أو إلهام[٨١] . والإشكاليات التى تدافع عن الشاعر الكسندر بوب ضد قيود بولز[٨٢] تتشابك مع التقابل الصبيانى بين الموضوعات « الطبيعية » و « المصطنعة » فى الشعر : يذهب بولز إلى أن الشمس والبحر هما أكثر شاعرية من السفينة ، ويذهب بايرون إلى أن البحر بدون سفينة ليس إلا صحراء خالية وهكذا . غير أن بايرون يخلص أخيرا إلى

(٨٠) رسائل ويوميات ، إشراف لورد بروثرو (لندن ، ١٩٠١) المجلد الرابع ، ص ١٦٩ ، المجلد الخامس ، ص ٥٥٩ ، ص ٥٥٤ ، ص ٥٦٠ ، ص ٢٤٧ ، ص ٣٢٣

(٨١) المصدر السابق ، ص ٣١٨ ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٥ ، المجلد الخامس ، ص ٥٨٢ ، ص ٢١٥ ، ص ٣٣٦ ، المجلد الرابع ، ص ١١ ، ص ٤٣

(٨٢) وليم ليسلى بولز (١٧٦٢ – ١٨٥٠) شاعر ورجل دين إنجليزى . أثار جدلا مع كامبل وبايرون حول قيمة ألكسندر بوب الشعرية (المترجم) .

أن الشعر « الذى يثير هو الأفضل » وأن هرمية المادة مشكوك فيها وأنه لا توجد « مبادىء لا تتغير للشعر » على نحو ما أعلن المبجل وليم ليسلى بولز المفروض فيه أنه العدو الرومانسى لأكسندر بوب :

« وإلى هذا المدى فإن مبادىء الشعر هذه التى (لا تتغير) لم تستقر على الاطلاق ولن تستقر . إن هذه المبادىء لا تعنى أكثر من أن تكون ولَعاً فى عصر بعينه ، وكل عصر له مبادئه وهو مختلف عن العصور السابقة . إنه الآن هوميروس ، وهو الآن فرجيل ، وكان ذات يوم دريدن ، ومنذحين والترسكوت والآن هو كورنى والآن هو راسين ، الآن هو كريبلون والآن هو فولتير . لقد تصارع المؤمنون بهوميروس مع المؤمنين بفرجيل لمدة نصف قرن . وحتى خمسين سنة مضت كان الإيطاليون يهملون دانتى - وبتينللى انتقد مونتى لأنه قرأ مثل « هذا الهمجى » ، والآن فإن الإيطاليين يعبدونه . وكان لشكسبير وملتون شروقهما وسوف يكون لهما غروبهما . ومن قبل كان لهما أكثر من مرة تقلّبهما شأنهما فى هذا شأن كل كتاب الدراما والشعراء الذين يكتبون بلغة حية . وهذا لا يتوقف على مزاياهما بل على تقلبات الآراء الإنسانية . ثم يضيف على نحو شبه ضمنى : « لقد سعى شلجل والسيدة دى ستال أيضا إلى رد الشعر إلى نسقين : الكلاسيكى والرومانسى . وأثر هذا ما زال فى بدايته فحسب » (٨٣) . وواضح أن بايرون غير راض عن وجود نسقين اثنين فحسب : فهو يريد المزيد ، وهو يرى دوّامة الذوق وتقلب الشهرة . ان كل شىء ينقضى ولا شىء يهم بشكل نهائى حيث أن كل شىء يبلعه التغيير .

ولا يمكن أن نتخيل تقابلا أكبر من ذلك الذى كان بين بايرون وشيلى

(٨٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٥٣ - ٥٥٤

(١٧٩٢ - ١٨٢٢) فإيمان شـيلى الكامل بالتخـيل وحقائقـه الأبدية لا يجب - مهما يكن الأمـر - أن يشوش أنه يشترك فى وجهة النظر التاريخـية مع صديقه ومعاصـريه الآخرين . إن معظم الاستـبصارات الأصيلة فى كـتابه « دفاع عن الشعـر » (١٨٢١) هى استـبصـارات تاريخيـة . وعند شيلى نجـد أن الرؤية الأفـلاطونية هى فى قلب النقـاش . وهذا يتـأكد بدون هواجس ، وبالعـربى الفصيح حتى بثـبات . إن شيلى يستمد من أفلاطون - سواء على نـحو مباشر أو غير مباشر - رؤية الشعر على أنه المبدأ الإبداعى فى الإنسان « ليس الشعراء فحـسب هم مؤلفى لغـة وموسيـقى ورقص وعمارة وتماثـيل ولوحات ، إنّهم مشرّعو قوانين ومبتدعـو فنون الحياة » ، إنهم معلمو الدين . إن الشعر هو هُمْ أيضا : « الشـعر هو مسجل أجـمل وأسعد لحظات أسـعد العقول وأفـضلها » والشعـراء « هم من أشد الناس فضـيلة وطهرا ، من أشـد الناس تعقلا وأكـثر الناس حظا » والشعراء هم أيضا « فلاسفة من أرفع طراز » والشعر هو « مركز المعرفـة ومحـيطها » و « الشـعر هو الذى يحـيط كل العلوم »(٨٤) . ويجرى تمجيد الدور التاريخى للشعر إلى اعتباره العامل الأول الذى يضفى الحضارة فى الماضى المعتم وفى العصر الحاضر وفى المستقبل . وفى الكلمات الختامية لكتاب شيلى « دفاع عن الشعر » تأتى هذه العبـارة : « إن الشعراء هم مشرّعو العالم غير المعترف بهم » .

ويجب أن يكون واضحا اليوم أن هذا النوع من الدفاع عن الشعر يقلل من غرضه . إن الشعـر يفقد ذاتيته تماما فى مركّب مـفكك من الفلسفة والأخلاق والفن . وما يمكن أن ننسبه لكل هذه الأمور الثلاثة معاً أولأى واحد من الآخرين

(٨٤) نقد شيلى الأدبى والفلسفى ، اشراف شوكروس ، ص ١٢٤ ، ص ١٥٤ ، ص ١٥٦ ، ص ١٢٨ ، ص ١٥٢

لا ينسب بجدية للشعر وحده . إن بلاغة شـيلى قد عفّى عليها الزمن حتى فى وقته ، وحـجج هذه البلاغة تمت بالأحـرى لعصر النهضـة ، وهو فى الغالب يبدو مثل سدنى (وكان قد قرأ كتاب « دفاع عن الشعر » لسدنى قبل أن يكتب دفاعه هو مـباشرة وكثيـرا ما اقتفى أثره) . وهو مثل تاسـو والذى يقتبس منه لدرجة اعتـبار الشاعر هو المبدع الآخر الوحـيد بعد الله [٨٥] . وربما يفيد بحث شيلى فـى موقف ثقافى حـيث يمكن تأكيـد وحدة البـاحث والمعلم والنبى فى الأطر الدينية . ووصف الفـعل الشعرى على أنه تخـيل محض - مهـما تكن تجربته الخاصـة تبريرا لهذا - يأتى بنغمات مفعمـة بالغبطة للإله المغنى اليونانى إيون ولتاسو وجيوردانو برونو . وفى رأى شـيلى أن عقل الشاعر سلبى تماما : « العقل فى الإبداع هو فحم خامد حيث يمكـن لبعض التأثير الخفى مثل الريح المتقلبة أن توقده لدرجة التـوهج المؤقت » . وهكذا « عندما يبدأ التأليف يكون الإلهام من قبل فى طريقه للتدهور ، وأعظم شعر جرى توصيله للعالم ربما هو ظل واهن من تصـورات الشاعر الأصـلية » [٨٦] . ليس الشعـر فنا بل رؤية ، رؤية نعجز عن توصيلها ، إنه حالة للعقل نعجـز عن التعبير عنها . إن الشاعر لا يستطيع أن (يريد) أن يؤلف : بل هو بالأكـثر لا يستطيع أن يلاحظ بعناية لحظاته الملهمة . وهو لا يستطيع أن يكون له جمهور وواضح أنه لا يحتاج إلى أى جمهور . إن الشعر هو تعبير ذاتى خالص ، إنه عزاء ذاتى على اللعنة التى تغرّ بنا وهو نعمة مـوهبته الغامضة . ويقـول شيلى : « الشاعر دون أن يدرك

(٨٥) يوم ١١ مارس ويوم ١٢ مارس ١٨٢١ لقد قرأت مارى كتاب سدنى « دفاع عن الشعر » لشيلى . انظر : ادوارد دودن : « حياة شيلى » المجلد الثانى ص ٢٨٤ ويقتبس شيلى على نحو مفكك من كتاب تاسو « مقال عن الشعر الملحمى » (١٥٩٤) المجلد الثالث ، ص ٢٢ (شوكروس ، ص ١٥٦) .

(٨٦) شوكروس ، ص ١٥٢

بوضوح التناقض مع مطالبه لتأثيرات الشعر الهائلة الاجتماعية والأخلاقية هو عندليب يجلس فى الظلام وهو يغنى ليحتفى بعزلته بأصوات عذبة »[87] . والتأثير الأخلاقى للشعر يتصوره شيلى فى إطار كلاسيكى : إن الشاعر يصور « أشكالا مثالية جميلة للروعة الأخلاقية » على نحو ما حدد شيلى غرضه فى مقدمته لمسرحيته (بروميثيوس طليقا) وبمصطلحات تعليمية فى التصدير الأسبق لكتابه « ثورة الاسلام » : « إن الشاعر يبعث دافعا أريحيا ، تعطشا حارا للروعة » ويحتفى بالحب باعتباره القانون الذى يجب به أن نحكم العالم الأخلاقى[88] . إن على الشعر أن يقدم البطل المثالى الذى عليه أن نكون على مثاله . ويعتقد شيلى أن « بروميثيوس شخصية أكثر شاعرية من الشيطان » . وبطبيعة الحال وهو مدفوع بأشكال كراهيته اللاهوتية يدافع عن الشيطان فى قصيدة ملتون « الفردوس المفقود » « باعتباره كائنا أخلاقيا أسمى من إله ملتون[89] .

هذه المطالب بالنسبة للشعر مهما تكن تبدو متطرفة كما يجب أن تبدو فى تمجيدها للغاية ، قد ابتعثتها « أربع عصور من الشعر » لتوماس لاف بيكوك وهو وصف عقلانى ساخر فكه للانهيار والاختفاء النهائى للشعر فى عصر النفعية . ومبالغة شيلى الشديدة هى فى جانب منها إشكالية ، وحتى تمجيده للالهام يجب أن نأخذه ببعض التحفظ . وبطبيعة الحال نقّح شيلى عمله باستمرار ولم يعتمد بالكلية على إلهامه الأول . ولكن إذا أخذنا الأمر مأخذا

(٨٧) المصدر السابق ، ص ١٢٩

(٨٨) الأعمال الشعرية ، اشراف هتشنسون ، ص ٢٠٣ ، ص ٣٣

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٠١ شوكروس ، ص ١٤٦

حرفيا فإن الكثير من عبارات شيلي قد ساهمت في نزع الثقة عما نعتبره اليوم عادة النظرية الرومانسية للشعر : المبالغة في المطلب التنبؤي ، والثقة الكاملة في الالهام ، وإضفاء الطابع المثالي العاطفي أو الطوبوي لمجرد تواصل الشفقة والحب .

ولحسن الحظ هناك المزيد الذي يمكن قوله عن مقاله عن تلك الفقرات الفاقعة اللون التي كثيرا ما يجري اقتباسها . ورغم أن الفرق بين الشعر وأي نشاط إنساني ابداعي آخر يظل غير واضح فإن شيلي يتحدث جيدا عن الشعر بمجرد أن يركزّ عليه . وما تصفه النظرية المحدثة على أنّه (تحقق) يجري نثره نثرا حسنا عندما يقول شيلي عن الشعر إنه « يطهر بصيرتنا الباطنية من غشاء ألفتها » . إنّه يرغمنا على أن نشعر بذلك الذي ندركه وأن نتخيل ذلك الذي نعرفه »[٩٠] . وهو يفهم نوع التفوق الذي يمكن أن نزعمه الوسيط الشعري على الفنون الأخرى . واللغة نفسها « يجري تقديمها على نحو تعسّفي من جانب التخيل » واللغة نفسها هي « شعر » (بمعناه الواسع عنده) بينما يبدو الطلاء أو الرخام مادة جامدة ، عقبة ، « سحابة لا تمطر »[٩١] . ورغم أن الإنسان يمكن أن يجادل فيقول إن مواد النحت والرسم هي أيضا إلهام وأنها حافز للفنان فإن شيلر يرى بصواب أن اللغة ليست جامدة وخارجية مثل الحجر والطلاء ، بل هي سبق أن شكلها الإنسان ومن ثم تستمر مع الابداع الشعري . ولدى شيلي أيضا شعور قوي بدور الإيقاع في الشعر : إنه مثل كولردج يحاول أن يقلل من التفرقة بين النظم الوزني والنثر التخيلي الإيقاعي . وعنده أن

(٩٠) شوكروس ، ص ١٥٦

(٩١) المصدر السابق ، ص ١٢٥

أفلاطون وفرنسيس بيكون شاعران لا بالمعنى الواسع فحسب لدى الفلاسفة - الشعراء ، بل أيضا بسبب لغتهما الإيقاعية وتخيلهما [٩٢] . وشعوره بخصوصية اللغة قوى لدرجة أنه ينكر إمكانية الترجمة رغم أنه هو نفسه كان مترجما ناجحاً للغاية وخاصة لفقرات من مسرحية « فاوست » لجوته . « إن إلقاء بنفسجة فى بوتقة حتى نكتشف المبدأ الشكلى للونها ورائحتها مماثل لمحاولة أن نترجم من لغة إلى لغة أخرى ابداعات الشاعر » [٩٣] .

لكن الصفة الملحوظة الأكبر فى المقال تبدو لى هى تخطيطه لتاريخ اجتماعى عام للأدب . وهذا ليس منفصلاً عن البلاغة الأفلاطونية ولها خلْفيّة عقلية مغايرة . إن الإلهام هنا جاء من كتاب بيكوك « لعبة الروح » . لقد طور بيكوك الفكرة القديمة عن العصر الذهبى والعصر الفضى للشعر إلى دائرة من أربعة عصور فى هذا النظام غير العادى : العصر الكلاسيكى عصر الحديد والعصر الذهبى والعصر الفضى والعصر البرونزى . وكل هذه العصور الأربعة تكررت فى الحقبة الحديثة . إن عصر الحديد هو الأصل المعتم للشعر ، والعصر الذهبى هو عصر هوميروس وأسخيلوس وبندار والعصر الفضى هو عصر فرجيل والأوغسطينيين ، والعصر البرونزى هو عصر التفسّخ الرومانى المتأخر ، وفى نظر بيكوك يمثله نونوس [٩٤] . وفى الشعر الإنجليزى نجد العصر الحديدى هو العصور الوسطى والعصر الذهبى هو عصر شكسبير والعصر الفضى هو عصر دريدن والكسندر بوب والعصر البرونزى هو العصر الذى عاش فيه بيكوك

(٩٢) المصدر السابق ، ص ١٢٧

(٩٣) المصدر السابق ، ص ١٢٦

(٩٤) شاعر ملحمى يونانى فى القرن الخامس الميلادى (المترجم) .

نفســه . والخطاطية كلهـا تسمح بالسـخرية والتهكم مما هو بـدائى وما هو فى العصر الوسـيط من جـهة ، والمعاصـر مـن جهة أخـرى ويضحك بيكوك من « المواجهة الفظـيعة من أساتذة الإيقاع الذين يعـرفون باسم « شعراء البـحيرة » وهو يشير إلى شيلى عندما يتحدث عن « الأناشـيد الشكّاءة الأنانية للتعبير عن عدم الرضـاء التام لدى الكاتب تجاه العـالم وكل شىء فيه » وتسـمح الخطاطية أيضا بالجدل حول أن « المشاعر فى زماننا هى شبه همجية فى جماعة متحضرة » وأن الشعر هو من أمور الماضى ، « القعقـعة الذهنية التى توقظ انتباه العقل فى طفولة المجتمع المدنى » . وهذا كـان معروفا من قبل عند فيكو وفـيما بعد عند هيـجل . ويذهب بيكوك إلى القـول بأنّ الوقت قد حـان للاستـسلام للعـمل الحـقيـقى للحـياة . « إن علمـاء الرياضـة وعلماء الفلك وعلـماء الكيـميـاء والميتـافيزيقـيين وفلاسـفة الأخلاق والمؤرخين والسـياسيـين وعلماء الاقتـصاد السياسى الذين بنوا فى الهواء الأعلى للعـقل هرما . . رأووا برناسوس الحديث أسفلهم فى البعيد » [(٩٥)] .

ويلجأ شيلى إلى هذه الحجج شبه الجادة مع تخطيط مشابه فى القرن الثامن عشـر للتأمل . والمصـدر الدقيق لتصـور شيلى صعب تحـديده ، لكنه من نوع التاريخ القـائم على تخطيط الذى نواجهه عند البـدائيين الاسكتلنديين أو روسو أو عند هردر . وواضح أن مصدر شيلى أنه فرنسى وهو يتحدث عن الغزاة من « السلت » للامبراطورية الرومانية والهيمنة السابقة للأمم « السلتية » بعد سقوط رومـا . مثل هذا الاضطراب للسلت والـتيـوتون الألمان يرد عند بول - هنرى ماليت الداعية السويسرى للأمور الأوربية الشمالية وبين سلالة السلت فى القرن الثامن عشر . ويصعب أن يكون هذا قد وُجد فى ألمانيا ، وفى إنجلترا لقد لقى

(٩٥) هـ . ف . ب . برت - سميث أشرف على إصدار « العصور الأربعة » (بوسطن ، ١٩٢١) ص ١٤ ، ص ١٨ ، ص ١٦ ، ص ١٩

هذا تنديدا من جانب الأسقف برسى الناشر الانجليزى لأعمال ماليت . ويصف شيلى أصول الشعر بالطريقة الطبيعية التى عند روسّو أو هردر أو مونبودو [٩٦] أو جون براون [٩٧] . ان الشعر مقترن بأصل الإنسان . إن المتوحش البدائى عبّر أولا عن انفعالاته عن الأشياء المحيطة من حوله ثم عبّر حينئذ عن الانسان فى المجتمع . وكله حدث بتتابع دقيق . فى شباب العالم كان كل إنسان شاعرا ، لقد رقص الناس وغنوا وتحدثوا لغة « مجازية بشكل حيوى » . لقد كان الشعراء مشرعين وأنبياء معا . والشعر وثيق الصلة بالتقدّم الخلقى ، إنه يجسّد المثل الأخلاقية لعصره . ويذهب شيلى إلى أن ما نعتبره رذائل فى الملاحم الهوميروسية والعنف عند أخيل ومكر يوليسيس هى بالفعل مُثُل جاءت من أجل المناقشة . والدراما بصفة خاصة هى مرآة صادقة لتاريخ العادات : وإنهيارها يسير قيد أُنملة مع انهيار المجتمع . وكوميديا عودة الملكية هى المثال الذى يطرحه شيلى شأنه فى هذا شأن العديد من النقاد الرومانسيين الآخرين - رغم أن شيلى يذهب إلى أن محاكاة الحساسية هى المفضلة على كل الفنون الأخرى على الاطلاق . والشعراء الشبقيون والرعويون إبّان الامبراطورية الرومانية فى الفترة المتأخرة الذين يخاطبون أنفسهم حتى آخر انفعال لا يزالون يشعرون بالحيوية عندما كانت البطولة قد ماتت . وفيما بعد وبافتراض فإن بلادة حتى العواطف والمشاعر المتدنية العادية قد أصابت الشعر كله والكتابة الجميلة بالشلل [٩٨] .

(٩٦) لورد مونبودوهو چيمز بيرنت (١٧١٤ - ١٧٩٩) مشرّع أسكتلندى وعالم من علماء علم الإنسان درس أصول اللغات (المترجم) .

(٩٧) انظر المجلد الأول من كتابنا هذا « تاريخ النقد الحديث » وهناك مزيد من التعليقات فى كتاب ويليك « بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى » ص ١٢٦ و « مكانة دى كوينسى فى تاريخ الأفكار » مجلة دورية الببليوجرافيا العدد ٢٣ (١٩٤٤) وخاصة ص ٢٦٨

(٩٨) شوكروس ، ص ١٢٣ ، ص ١٢٤ - ١٢٥ ، ص ١٣٧ - ١٣٩

وتصوّر شيلى عن التطور تصور جمعى دائرى ، وهذا أمر يدعو للدهشة ، فهو صاحب النزعة الفردية القوية . واللغة الأصلية يسميهـا « سديم القصيدة الدائرية » ، والقصائد الشبقية فى العالم القديم فى أخرياته هى « أجزاء إنشادية فى تلك القصيدة الكبرى التى قد شيـدها كل الشعراء مثل الأفكار المتآزرة لعقل كبير واحد منذ بداية العالم » . وحتى تاريخ الإمبراطورية الرومـانية رغم أن تلك الامبراطورية كانت بلا شعراء هى سلسلة من « الأجزاء الإنشادية فى تلك القصيدة الدائرية الكبيرة التى كـتبها (الزمن) على ذاكرة الناس » وهو يرى أن هومـيروس ودانتى وملتـون هم شـعراء الملاحم الأصـلاء الثلاثة (ولا يوجـد غيرهم) لأنهم « حـملوا علاقة محددة ومـعقولة إلى المعرفـة والمشاعر والدين الخاصة بـالعصر الذى عاشـوا فيه »[(٩٩)] . ولقب الشاعر الملحـمى بهذا المعنى الفريد يجب ألا يُطْلَقَ على فرجيل وتاسووأريوسـتوو سبنسر ، ونفترض أن هذا بسبب أنهم كانوا مفرطين فى الفردية ولم يكونوا ممثلين لثقافتهم على نحو كاف .

وشيلى بحـديثه عن دانتى يصوغ بشكل نهـائى الإمكانية الشاملة لشـاعر عظيم وعمليـة التعاظم والتفـسير المتنوع الذى ألهم بـه . « إن القصيدة العظيـمة هى ينبوع للتـدفق الدائم مع مياه الحكمـة والبهجـة ، وبعد أن يستـوعب الشخص الواحد والعصـر الواحـد كل تأثيـرها الالهى والـتى تمكّنها علاقـاتها الفريدة من المشـاركة فـإنـه يتتـالى مع علاقـات جديدة تتطـور ومن هنـا تكـون مصدرا لبهجة لا يمكن التنبؤ بها ولا يمكن تصورها[(١٠٠)] . هذا الشعور بمجرى التاريخ الذى يشـكل الشعر جـزءا منه يساعد فى توضـيح تأكيد شـيلى المتكرر

(٩٩) المصدر السابق ، ص ١٢٤ ، ص ١٣٩ ، ص ١٤٦

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ١٨

لمعاصـريه والمشاركة فى روح عصـره رغم أنه لم يستسلم لأى مـعتقد شـعرى معاصـر (عند وردزوورث أو كيتـس مثلا) [١٠١] . وهـذا يفسّر التمجيد الفريد (نقول الفريد إذا ما تذكرنا عزلة شيلى الشـخصية وخلو عروضه التحليلية من الود) التى أسبغها على عصره فى خـاتمة كتابه « دفاع عن الشعر » . لقد كان عصره « ميلادا جديدا » . اعتبر شيلى نفـسه بشيرا ، عازفا ، مشرّعا ، وحتى أولئك الذين لم يعرفوا أنهم أنبـياء عصر جديد كـانوا بدون وعى مساهمين فى الثـورة الروحيـة السياسـية التى استطاع شـيلى أن يتنبأ بهـا . « الشعراء هـم كهنة يونانيون لإلهام لا يمـكن استيعابه » وهم ينطقون « بكلمات تعـبّر عما لا يفهمونه » ، « إنهم عازفون يغنون للمعركة وهم لا يشعرون بما يلهمون » [١٠٢] . ويؤمن شيلى « بالزحف العظيم للـعقل » (مثل كيتس عـندما فضل وردزوورث على ملتون) [١٠٣] فى خطة غامضـة نوعا مالا ينسب إليها عناية إلهيـة والشعر فى هذه الخطة هو جزء لا يتجزأ منها . إن الشاعر وفن الشعر قد فقدا هويتهما لكنهما قد وجدا من جـديد دورا اجـتماعيا مجيدا وآمنا فى حتمـيتهما بحيث لا يمكن أن يؤثر فيهـما أى اهتمام أو أى عزلـة معاصرين . لقد أعـيد تأسيس الشعر كـجزء مـن صـناعة المجتمع وعـملية التاريخ : وهو فعـال حتى عندما تنـدر رؤيته . هذا هو دفاع شيلى الحقيـقى عن الشعر ، وتأكدوا أنه أكثر اقناعا عن مجادلات خلط الفلسفة بالأخلاق والفن فى مركّب واحد . لقد كان دفاعا عن الشعر الذى جاء ليهمن على القرن التاسع عشر .

(١٠١) الأعمال الشعرية ، ص ٣٥ - ٣٦ ، ص ٢٠٢

(١٠٢) شوكروس ، ص ١٥٩

(١٠٣) رسائل ، اشراف م . ب . فورمان (الطبعة الرابعة ، اكسفورد ، ١٩٥٢) ص ١٤٣ (٥ مايو ١٨١٨) .

المصادر والمراجع

On English criticism during the romantic movement, besides saintsbury and Abrams, we have The Romantic Theory of Poetry by A. E. Powell (Mrs. E. R. Dodds), London, 1926; and Walter J. Bate, From Classic to Romantic, Cambridge, Mass., 1996; On the term see René Wellek, "The Concept of Romanticism in Literary History," Comparative Literature, 1 (1949)m 1-23, 147-72.

Jeffrey is quoted from Contributions to the Edinburgh Review, 4 vols. London, 1844 (cited as Contributions). Where this fails I quote from the files of the Edinburgh Review. There is an old-fashioned Life (with letters) by Lord Cockburn, 2 vols. Edinburgh, 1852; and a fervent plea for his greatness, francis Jeffrey of the Edinburgh Review, by James A. Gerig, Edinburgh, 1948 (Cited as Grieg).

Of the many essays, besides theose of Hazlitt, Carlyle, and Leslie Stephen, one might consult G. Saintsbury's in Essays in English Literature, 1780-1860, London, 1890; Lewis E. Gates' in Three Studies in Literature, New York, 1899; Merritt Y. Hughes' "The Humanism of Francis Jeffrey," MLR, 16 (1921), 243-51; and Byron Guyer's "Francis Jeffrey's Essay on Beauty." Huntington Library Quarterly, 13 (1949- 50), 71 - 85. On Jeffrey and Wordsworth see Russell Noyes, Wordsworth and Jeffrey in Controversy, Indiana University Publications, Humanities Series, 5, Bloomington, 1941; and Robert Daniel, "Jeffrey and Wordsworth," Sewanee Review, 51 (1942), 195-213.

I know of no extended discussion of Southey's criticism.

In Scott see Margaret Bell, Sir Walter Scott as Critic of Literuture, New York, 1907; and the good remarks on Scott's Life of Dryden in James M. Osborn, John Dryden: Facts and Problems (New York, 1942), PP. 72-87.

Byron's critical writings can be found in Lettres and Journals, ed. Lord Prothero (London, 1901), esp. Vols. 4 and 5. On Byron see Clement Tyson Goode, Byron as Critic, Weimar, 1923.

Shelley's criticism is quoted from Shelley's Literary and Philosophical Criticism, ed. John Shawcross, London, 1909 (Cited as Shawcross). The prefaces are from The Complete Portical Works, ed. Thomas Hutchinson, Oxford, 1904. Peacock's Four Ages of poetry is from the ed. by H. F. B. Brett-Smith (Boston, 1921), which includes also Shelley's Defence.

On Shelley's Defence see introductions and notes to the editions by Shawcross, Brett-Smith, and by Albert S. Cook, Boston, 1890. A. C. Bradley wrote a fine essay in the Oxford Lectures on poetry, Oxford, 1909. The fullest study of the Platonic sources is in James A. Notopoulos, Shelley's platonism, Durham, N. C., 1950. Lucas Verkoren's A Study of Shelley's Defence (Amsterdam, 1937) is almost useless. Croce makes good remarks in "Difesa della poesia," Ultimi saggi (Bari, 1948), pp. 58-78.

(٥)

وردزورث

عادة مـايعُد النقد الأدبى الذى كتـبه وليم وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٢٠) بيان الحركة الرومانسية الإنجليزية وعلامة الانقطاع عن عصر الكلاسيكية الجديدة . ويقوم التركيـز على رفض وردزورث القاموس الشعرى فى القـرن الثامن عشر وتوحيده بين «لغة النثر » ولغة التـأليف الوزنى ، بين لغة الشعر واللغة المنطوقة عند « الطبـقتين الوسطى والدنيـا من المجتـمع » . وهذه الدعوة الخاصـة بنوع النزعة الطبيعية حيث يعيد الشاعر إنتاج حديث الحياة « المتواضعة والبسيطة » - يجرى النظر فيها على أنها مقتـرنة « بالنزعة الإنفعالية » ، وهى رؤية الشعر - حسب عـبارة وردزورث الشهـيرة - « على أنه هو التدفـق التلقائى للمشـاعر القوية »[1] .

وتظهر هذه الأفكار بالفعل فى نظرية وردزورث ؛ ولقـد ثبت تاريخياً أنها من أكثـر النظريات أهميـة ، ولكن إذا نحن فحصنا المدى الكلـى للنقد الأدبى عند وردزورث - تصديرات ١٨٠٠ ، ١٨١٥ ، ملحق ١٨٠٢ والمقال الإلحاقى عام ١٨١٥ والمقـالات الثلاثة عن القبـريات والمراسلات[2]- فيجب أن نَخْلُص إلى أن وردزورث قد عـدّل هذه الأفكار تعديلاً كبـيراً وأنها تحتـاج بالفعل إلى إعادة تفسير كعناصر تشكلّ كياناً متناسقاً من الفكر مع اقتراحات مختلفة للغاية . فعدم الموافـقة على القاموس الشعرى وفكرة مـحاكاة الحديث البسيط ومـفهوم الشعر على أنّه تدفق المشاعر لا يستجيب له بصفة خاصة عصرنا ، ولايمكن أن

(١) « النقد الأدبى عند وردزورث » ، إشراف سميث ، ص ٢٠ ، ص ٩ ، ص ١ ، ص ١٤ - ١٥

(٢) المقالات الثلاثة : « حول القبريّات » كُتبت فى ١٨١٠ غير أن المقال الأول وحده هو الذى نشر فى تلك السنة فى مجلة «فرند» أما المقالان الثانى والثالث فلم يريا النور حتى عام ١٩٧٦

يتوافق مع تصور عقلى للنظرية الأدبية . ويمكن استيعاب هذا بسرعة لكننا فى هذه الحالة لانكون قد استخلصنا ما هو فريد وقيمٌ فى نظرية وردزورث .

إن اعتراض وردزورث على القاموس الشعرى فى القرن الثامن عشر ،ورد فعله لصالح الحديث العامى أثارا جدلاً كبيراً مطلوباً فى منظور العملية التاريخية التى كانت نظرية وردزورث عَرَضَا من أعراضها . ففى نهاية القرن الثامن عشر كانت الأحابيل والحِيَل الشعرية للتراث التى بدأت بدريدن قد أصبحت مجّرد نوع من الأنواع التى عفّى عليها الزمن . وكان رد فعل وردزورث اعنف الردود فشعره المبكّر جاء بأشد أنواع القاموس الشعرى مبالغة بالنسبة للشعر الوصفى[٣] وفى غمار تطوره الإنفعالى العقلى الفردى العالى توصل إلى إدراك أن هذا القاموس الشعرى كان « فاسداً » و« مزيفا» و« مشوها» و «مموها» و « قاسيا » [٤] بينما شعر بأن أسلوبه الجديد الخاص به « طبيعى » شأنه فى هذا شأن كل مبتدع فى تاريخ الشعر الإنجليزى فقد شعر بأنه يعُيد إحياء اللغة المنطوقة . لقد اعتقد الشاعر دَنْ أن أسلوبه أكثر طبيعيّة وشعبية عن أسلوب سبنسر وتصرف الشاعر دريدن ضد مصطنعات الفطنة الميتافيزيقية ، ودعا الشاعر ت . إس . إليوت وازرابوند فى زماننا هذا إلى اللغة المنطوقة فى الشعر . وكذلك فى فرنسا نجد أن مثل رد الفعل هذا شائعاً .

(٣) أنظر تحليل « تخطيطات وصفية ونزهة مسائية » (١٧٩٣) فى ترجمة إنجليزية لكتاب إميل لوجوا « حياة وردزورث فى بواكيرها » (١٩٢١) ص ١٢٧ وما بعدها .

(٤) سميث : ص ٤٦ ، ٤٣ ، ٤٢ ، ١٨٩

لقد شعر مالرب بأن « اصلاحه » هو لصالح اللغة المنطوقة ، وديليل [٥] فى تصديره لترجمته لعمل فرجيل « القصائد الرعوية » [٦](١٧٦٩) دافع عن الكلمات العامية ضدّ استبعادها من القاموس الكلاسيكى الفرنسى [٧] .

إن رفض وردزورث للقاموس الشعرى فى القرن الثامن عشر قائم على دواع متعددة ومتنافرة ، حتى أنه يصعب بشدة طرح تحليل لها . إنه يرفض « القاموس الشعرى » بالمعنى الضيق أى يرفض المصطلح المقدس الثابت مع ما فيه من استبعادات لما يعد منحطا أو تافها ، وهو يعترض على الأحابيل الأسلوبية الخاصة من مثل إضفاء الطابع الشخصانى على الأشياء والإطناب والاصطباغ بالنزعة اللاتينية والمباحات النحوية ، إلى الملامح التركيبية مثل التقديم والتأخير والاطروحات المضادة العديدة ، وإلى أشكال النظم والتراكيب التى هى مجرد سرد ومن ثم فهى أشبه بنوع من (القائمة المعقولة)[٨] .

(٥) جان ديليل (١٧٣٨ - ١٨١٣) قسيس وشاعر فرنسى صاغ ترجمة شعرية للقصائد الرعوية لفرجيل (١٧٧٠) وترجم الانيادة لفرجيل (١٨٠٤) والفردوس المفقود لملتون (١٨٠٠) ونشر أشعراه فى ديوانين هما (الحدائق) ١٧٨٢ و (الممالك الثلاث للطبيعية) ١٨٠٩ (المترجم) .

(٦) قصائد تعليمية كتبها فرجيل بين ٣٧ ق . م و ٣٠ ق . م وهى فى أربعة كتب عن الأشكال المختلفة للصناعات الريفية (المترجم) .

(٧) أنظر تعليقات إليوت الخاصة عن وردزورث فى « استخدام النقد واستخدام الشعر » (لندن ، ١٩٧٣) ص ٦٩ وما بعدها وكان ديليل وتصديره معروفين لوردزورث . أنظر ملاحظة على البليت ٧٥٩ من قصيدة « نزهة مسائية » فى « قصائد مختارة » لوردزورث بإشراف آرثر بيتى (نيويورك ، ١٩٣٧) ص ٣١ - ٣٢ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٤٥ - ٤٦ - ٢٠ ، ص ١٠١ - ١١٥ .

وهذه الاعتراضات يمكن أن تمتد إلى استخدام الأساطير الكلاسيكية أو إلى « المغالطة الوجـدانية »[٩] إذا ما بدت غـير مطلوبة أو إنها مـفرطة فى العنف ؛ وفى مناسبات كان مجرد تطبيق للمعـايير الشائعة عن الحقيقة والدقة . ومن ثم فهو يكره بيت الشعر فى القصيدة القـبرية عن سيدة ماتت بعد أن استحمت فى بريستول .

« لقد انحنت لكى تختبر الموجة وماتت » .

وذلك على أساس أن الإنسان لا « ينحنى » بالفعل لشرب مياه الاستحمام لكى نختبرها. ومياه الاستحمام لايجب أن تسمى « موجة » كما أنها لاُ تْشرب من كأس وأنه لاتوجـد صلة بين شربها ومـوتها [١٠] والإعتراض على وصف دريدن لليل ومنظر الـقمـر عند بوب كـما فى (الإليـاذة) قـائم على نفـس الأسس : إن الجبال لاتومئ برؤوسها ، وعاطفة بوب غامضة بشكل واضح بل كلها عبث[١١] . وأحيانا تكون انتقادات وردزوث موجهة ضد ما يمكن أن نسميه خصائص القرن التاسع عشر : الطرافة والمجاز الظريف والمبالغة المتهورة والفطنة اللفظية والغموض الزائد . ولدوافع ليست مناسبة فى النص يتسامح وردزورث مع هذه الأحـابيل إذا كـانت تبدو أو تدلّ عـلى أنه يوجد « تـيار تحـتى » من

(٩) شكل من أشكال التعبير ينسب العواطف والمشاعر إلى الأشياء غير العضوية من ذلك القول أن الأمواج تبكى . ويرجع التعبير إلى رسْكن الذى قال إن المشاعر العنيفة تنتج زيفا فى الانطباعات عن الأشياء الخارجية وهو مايجب أن يسميه المغالطة الوجدانية (المترجم) .

(١٠) المراجع السابق ، ص ١٢٦ - ١٢٧

(١١) « النقد الأدبى عند وردزورث » بإشراف سميث ص ١٨٥ - ١٨٦ ويعرف وردزورث مناقشة فقرة دريدن فى كتاب توماس وورتن « ملاحظات عن قصيدة الملكة الجنية » . وواضح أنه استخلص الاعتراضات على قوة بوب من تعليقات كولردج الشفوية والتى نُشرت فيما بعد « السيرة الأدبية » بإشراف ج . شوكروس (المجلد الثانى ، اكسفورد ، ١٩٠٧) .المجلد الأول ص ٢٦ - ٢٧

الانفعـالات الأصيلة وأن الشاعـر لايستسـلم إلا لرذائل موضات العـصر[١٢] . وهكذا نجد وردزورث يمدح سوناتا الشاعر دنْ « الموت ، فـلا تتكبّر » باعتبارها مثقلة بالفكر وقوية في التعبير وإن كانت بالنسبة للذوق الحديث قد تكون منفرة مثقلة[١٣] .

وعرض الكثيـر من اعتراضات وردزورث مفكك للغاية وغـير حذر ، وإنّ استخدامـه لمصطلح « اللغة » مزعزع حتى أنه ترك نفسـه لتنديد كولردج بسبب تطبيـقه هو الخاص . ووردزورث نفسـه يلجأ إلى العديد من الأحـابيل والحيل التي هو نفسـه يعترض عليـها . وتركيـبه يمكن أن يكون ملتوياً ، وهو أحـياناً يستخدم كلمات قـاموسية متعددة المقاطع ، وقصائـده حافلة بالمغالطة الوجدانية ، بل حتى الأمثلة العـديدة من أنماط الإطناب فى القرن الثامن عشـر موجودة فى قصائده . إن وردزورث فى كتاباته النقدية كـان عاجزاً عن تحديد الفرق بين ما يلوح له أنه مـجاز مشـروع بل ومجاز حـتى محورى حّـى وبين المجاز الزائف والمصطنع . كـما أنـه لم يستطيع أن يـضيف نظرياً لماذا يـكون بعض التقـديم والتأخير صحيحاً والبعض الآخر خاطئ[١٤] .

(١٢) مثلا سميث : ص ١٦٥ - ١٦٦ ، ص ١٠٧ ، ص ١٠٩ ، ص ١١٠ ، ص ١١١ ، ص ١١٢ ، ص ١١٧ ويعجب وردزورث بسير توماس براون (أنظر : رسالة إلى ج . بيس ٨ أبريل ١٨٤٤ ؛ رسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠٣) لكنه لم يلمحّ إلا بشكل سريع لهربرت ومـارفل ، وهو يثنى على سونيتات شكسبير لكنه يندد بالعديد منها بسبب تشابهها ، وطرافتها وغموضها الزائد » انظر : كولردج النقد المختار بإشراف ت . م رايسور (لندن ، ١٩٣٦) ص ٤٥٤ .

(١٣) المصدر السابق ص ٢٤٦ - ٢٤٧ ب رسالة إلى ا - دايس فى ١٨٣٣

(١٤) التقابل بين نظرية وردزورث وممارسته قد ناقشه كثيرون كولردج وسيروالترالى والآن برستاو وفريدريك ا . بوتل وآخرون . ومعيار وردزورث ظاهر أنه تمييز بين "الزخرفة" و"تجسيد الفكر" (أنظر : سميث ص ١٢٩) وتقرير دى كوينسى عن المحادثة مع وردنورث فى "الأسلوب" الكتابات الكاملة بإشراف ماسون ، لندن ، ١٨٩٦ ، المجلد العاشر ، ص ٢٢٩ - ٢٣٠ وأحيان بين الحقيقة والزيف .

غير أن تزكية وردزوورث (للغة الطبيعة) لدى الإنسان تحتاج إلى تفسير . حتى لو كانت تعنى اللغة الفعلية للريفيين وحتى ولو كان وردزوورث نفسه لم يفكر فيها على أنها لاتنطبق إلا على عدد قليل من الأبيات من عمله (قصائد غنائية) . لقد دافع عن هذه الأبيات على أنها « تجارب » وفى الطبعات المتأخرة اعترف بأن « ملاحظاته » عن القاموس الشعرى « ليس لها إلا تطبيق بسيط بالنسبة للجزء الأكبر من المجموعة على أنها توسع وتنوّع حتى أنها لاترقى إطلاقاً إلى مصاف مدخل للمجموعة » . ومن ثم ألحقها فى خاتمة المجموعة كتذييل[١٥] . بجانب هذا عدّل وردزوورث نفسه إلى حد كبير تزكياته المتعلقة بالحديث الريفى . وأحيانا ما يكون لديه التمييز الاجتماعى فى ذهنه . وهو يقابل بين حديث « سكان الوديان » فى ريف البحيرة التى ينتسب إليها من عرفوا باسم «شعراء البحيرة » وبين حديث « أصحاب الفطنة والممارسين للفطنة فى لندن » الذين عليهم أن « يتعاملوا مع الحفلات والدعوات الصناعية ، والذين يسارعون من باب إلى باب ومن شارع إلى شارع على الأقدام أو فى عربات[١٦]» . وأحيانا كان يفكر فى بعض القصائد على أنها ثرية يمكن إصطيادها كبدائل لتحل محل القصائد التى جرى بيعها بالفعل باعتبارها إما خرافية أو غير دقيقة . ولكن لو كان قد لجأ إلى مثل هذه الأوهام لكان قد تخلّى عنها فى التو للغاية . و « مقال إلحاقى للتصدير » (١٨١٥) هو عزاء ذاتى يعيد تأكيد تاريخ الشعر الإنجليزى ويذهب إلى أن كل الشعراء العظام كانوا لايلقون التقدير فى البداية « وكان عليهم إبداع الذوق الذى به يمكنهم أن يستمتعوا » . وكان على وردزوورث الآن أن يميز بين الجمهور الذى يتجاهله أو يرفضه وبين علية القوم الذين صوتهم هو فى النهاية الفيصل الحق الذى يتوقعه بكل ثقة [١٧] .

(١٥) تصدير لطبقة ١٨١٥ من « قصائد » فى « الأعمال الشعرية » ، بإشراف دى سلينكورت ، المجلد الثانى ، ص ٤٣١

(١٦) سميث ، ص ٤٧ - ٤٩

(١٧) سميث ص ١٩٥ ، ص ٢٠١ ، رسالة إلى رانجلام ، ٥ يونيو ١٨٠٨ ، وفيها اشتكى وردزوورث أنه لم يجر بيع نسخة واحدة من قصائده عند باعة الكتب الكبار فى كمبرلاند (رسالة إلى موكسون ، أغسس ١٨٣٣ ، رسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثانى ص ٦٦٤) وعبارة « إبداع الذوق» ينسبها وردزوورث لكولردج (سميث ، ص ١٩٥) .

وأحيانا يصعب تمييز « الحديث الريفى » عند وردزورث عن الحديث الإنسانى عامة واللغة الإنفعالية والتى تجرى تصفيتها لتحقيق أهداف الشاعر . وهو يتحدث عن « اختيار اللغة الحقيقية للناس » وعن التعبير « البسيط غير المتطور » ولكن جرى « تطهيره من أسباب الكراهية أو الاشمئزاز » . ويدرك وردزورث أن (الانتقاء) وحده سوف « يفصل التركيب عن سوقية الحياة العادية اليومية ووضاعتها » . إن على الشاعر أن يمحو ماهو مؤلم ومثير للاشمئزاز . إنه « يختار من اللغة الحقيقية للناس أو التى ترقى إلى نفس الشئ وهو يؤلف تماماً بروح مثل هذا الانتقاء »[١٨]. ومن المؤكد أن يترك هذا كل التحول الذى يمكن المطالبة من خلاله بأى شئ . ولقد انتهى وردزورث بالفعل إلى الكلاسيكية الجديدة الجيدة عندما طالب « باللغة العامة للإنسانية » وعندما استجاب "للمبادئ المشتركة التى تحكم كتاب الدرجة الأولى فى كل الدول" [١٩] . وهو يفترض باستمرار أن هناك جوهراً للّغة مشتركا لدى جميع الناس ، وأنه مفهوم للجميع ، عنه ينحرف الشاعر المثقف والشاعر المتصنع حسبما يريد .

غير أن لدى وردزورث تزكيات أخرى غير مجرد النزعة الطبيعية والكلية . فاللغة الشعرية يجب أن تكون لغة فى حالة "نقل إحساس حى " ، ومن ثم « إذا جرى انتقاؤها بشكل حقيقى وشرعى يجب بالضرورة أن تكون جليلة ومتنوعة وحية مع المجازات والصور البلاغية " [٢٠] «جليلة ومتنوعة» ، يبدو أن

(١٨) سميث ، ص ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٣٠

(١٩) المصدر السابق ، ص ٩٠ ، ص ١١٧

(٢٠) المصدر السابق ، ص ١١ ، ص ٢٢

هذه ثنائية من المقتضيات الغـربية لكن هذه هى المطالب التقليدية لدى البلاغيين القدماء من أجل أسلوب "راق" [٢١] فحسب عند وردزورث - كما حدث عدة مرات من قـبل فى تاريخ البلاغة - مـجرد مطلب للحـيوية . فالمجـاز مرتبط بالعاطفة ، ففى العاطفة مفروض أن نستخدم الصور البلاغية بتلقائية . إن اللغة التصويرية العاطفية قد جرى التفكير فـيها كثيراً على أنها لغة الإنسان البدائى . ووردزورث مثل الكثـيرين من مؤلفى القـرن الثامن عشـر يحكى لنا أن "أقدم الشعـراء كتبـوا على نحو طبـيعى وهم يشعـرون بقوة بلغـة تصويرية" [٢٢] . والصور البلاغـية للشعر التشـقيفى فى القرن الثامن عـشر تبدو لوردزورث على أنها تشويه ، سوء تطبيق لهذه اللغة الأصلية التى كانت تعبيراً تلقائياً . وواضح أن وردزورث يؤمن بأن لغـة الشـاعـر هى حـقاً أدنى لمـا لدى الناس فى لحظة العاطفة وخـاصة ما قيل فى الأيـام الخـوالى : « إن لغة الشـعراء قد تدهورت عما نطق به الناس فى الحياة الواقعيـة تحت الضغط الحقيقى لتلك العواطف" . ويعتـرف وردزورث بأن لغة الشـعراء الأوائل تختـلف عن اللغة العاديـة لكنها

(٢١) أنظر كلاوس نوكهورن "وردزورث والتراث الأخلاقى فى إنجلترا" أخبار أكاديمية العلوم ، جوتتجن ١٩٤٢ ويطرح نوكهورن أمثلة على استخدام وردزورث للمصطلحات البلاغية والأفكار ويظهر معرفة بكوينتلين ومن المؤكد أن وردزورث يعرف لونجينوس (أنظر رسالة إلى فلتشر ٦ أبريل ١٨٢٥ ؛ الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الأول ، ص ١٩٤) وجون دنيس المصطبغ بصيغة لونجينوس ؛ أنظر رسالة إلى السيدة كلاركسون ، ١٨١٤ ، فى مراسلات كراب ومتبسون مع دائرة وردزورث بإشراف مورلى ، المجلد الأول ، ص ٧٨ ؛ أنظر سميث ص ٢٢٤ (رسالة إلى سوذى ، ١٨١٥) ورسالة دى كوينسى إلى ا . بلاوود ٣٠ يونيو ١٨٤٢ ، وهو يحكى عن تجميعه لكتيبات دنيس إلى أوبليج وردزورث الذى أكد (مع اس . ت . س) «جنونه " مقتبسة عن جون دنيس " الأعمال النقدية " بإشراف إن . ن هوكر (بلتمور ، ١٩٤٢) المجلد الثانى ، ص ٧٣ من المقدمة .

(٢٢) سميث ص ٤١ وفكرة اللغة التصويرية القديمة ترجع إلى لوكر بوسى وشائعة عند بلاكول وبليروكمز وباركلى . وتأثير فيكو تأثير غامض . أنظر ويليك : بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى ص ٨٧ وما بعدها ، وعرضى التحليلى لكتاب فيكو « سيرة ذاتية " فى مجلة البيبليوجرافيا الفضيلة العدد ٢٤ (١٩٤٥) ص ١٦٦ - ١٦٨

تختلف بشكل مشروع لأنها كانت لغة المناسبات البطولية غير العادية المفترضة ؛ زيادة على ذلك كانت لغة ينطقها الناس حقاً [٢٣] .

ويبدو أن وردزورث فى طريقه حقا إلى نوع ما من النزعة البدائية مشابها فى هذا بعض النقاد الإسكتلنديين أوهردر . وتتألف هذه النزعة الطبيعية من تزكية للشعر بالعواطف القوية والمناسبات البطولية وقد كتبت بلغة مجازية راقية مفروض أن المنشد القديم كان يستخدمها . ويتناقض ظاهرى لايختلف وردزورث هنا عن جراى الذى كتب قصائده الشديدة التصوير البلاغى «الراقية» «تقدم الشاعر» و« الشاعر القبلى » وفى ذهنه مثل هذه النظرية .

غير أن وردزورث لايتمسك بهذا الرأى تمسكاً شديدا ويجب أن نعترف بأنه تأثر بالاهتمام المعاصر له بالشعر الشعبى. ونحن نعرف أنه أعلى من شأن بيرنزوبرجر واعتبر الشعر الإنجليزى "كفارة مطلقة" بنشر "مختارات" برسى[٢٤] ولقد كتب هو نفسه الكثير على شكل مقاطع غنائية وبأشكال الغناء الشعبى . لكن وردزورث ظل بمنأى عن الكثير مما يتضمنه هذا الرأى . فقد شك واستنكر الهوس بأوسيان « ذلك الشبح المتولد من الإيمان الأعمى بوجود ساكن النجاد الصفيق على سحابة التقاليد" [٢٥] ؛ وبطبيعة الحال لم يرفض

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٤ ، ص ٤٣

(٢٤) سميث ، ص ١٩٣ وعن برجر أنظر : المصدر السابق ، ص ١٨٨ وما بعدها ؛ أيضاً رسالة إلى كولودج ٢٧ فبراير ١٧٩٩ ؛ الرسائل المبكرة ، ص ٢٢٢ أيضاً الرسالة المقتبسة فى رسالة كولردج إلى وليم تيلور (٢٥ يناير ١٩٨٠) فى رسائل غير منشورة من تأليف أس . ت . ى بإشراف جريجز ، المجلد الأول ، ص ١٣٣ – ١٣٤ وعن بيرنز التركيز الأساسى هو "رسالة إلى صديق لبيرنز "(١٨١٦) فى سميث ، ص ٢٠٢ وما بعدها .

(٢٥) سميث ، ص ١٩٠

إطلاقاً تراث الشعر اللاتينى التشقيفى كما فعل هردر وكثيرون من الألمان الآخرين . وهذا لابد أن له شأنا مع التدريب الكلاسيكى واهتمامه الصارم بروما القديمة وفى هذا أيضاً توجد دواع سياسية . وهو لم يكف إطلاقاً عن الإعجاب بلوكريشيوس « فهو شاعر أروع من فرجيل " مع أن فرجيل نفسه هو الذى كان قد شرع فى ترجمته ، بل اعتبره أروع حتى من هوراس وهو " حبه المفضل" (٢٦) . وإذا كان يستنكر الأدب الفرنسى فيجب أن ننسب تنديده المكتسح الغريب إلى عنف مشاعره الوطنية والدينية وليس لأى اعتراض نقدى على تراث الشعر الفرنسى (٢٧) . والبطل العظيم عنده فى الشعر والحياة هوملتون ، ويكاد يعقبه مباشرة سبنسر ، فهما كلاهما دودتا كُتبٍ وشاعران من شعراء التراث الإنجليزى . وهكذا نجد بطريقة غريبة أن العجلة قد دارت دورة كاملة فلأول وهلة يبدو وردزورث أشبه بصاحب نزعة طبيعية يدافع عن محاكاة القصائد الغنائية الشعبية والأحاديث الشعبية ، أو على الأقل فإنّه كؤمن بالنزعة البدائية على غرار هردر يفضل الشعر "الطبيعى" العاطفى البسيط ويندد "بالفن" وما هو فنى مصطنع غير أن وردزورث يتمثل بالفعل سبنسر وملتون وشوسر وشكسبير ضمن مفهومه "للطبيعة" دون أن يحولهم إلى بدائيين كما

(٢٦) عن كريشيوس أنظر : أوسون : " معالم إنجليزية " بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٨٣٣ وعن ترجمة لأجزاء من "الانيادة " أنظر رسالة إلى لورد لونسدديل بتاريخ ١٧ فبراير ١٨١٩ ؛ الرسائل : السنوات الوسطي ، المجلد الثانى ، ص ٨٤٠ وعن هوراس أنظر تقرير كريستوفر وردزورث فى الكتاب الذى أشرف عليه جروسارت : "الأعمال النثرية " المجد الثالث ، ص ٤٥٩ ، ص ٤٦٩ .

(٢٧) عن سوناتا " الرجال العظام " مع الأبيات المدهشة ولكن بالمثل رغبة فى الكتب والناس " عن فرنسا (١٨٠٢) ووردزورث اعتبر "كانديد" لفولتير هو النتاج الفج بقلم ساخر ("نزهة" ص ٤٨٤ فى هامش الملاحظات) . لكن يبدو أنه أعجب بمسرحية "أتاليا" لراسين كما أعجب بيرنجرمن بين كل الشعراء . انظر توماس مور "يوميات" ص ٢٧ مدخل ليوم ٢٤ أكتوبر ١٨٠٢ ورسالة إلى جيبسون ، ديسمبر ١٨٤٨ ؛ رسائل السنوات المتأخرة ، المجلد الثالث ، ص ١٣٢١

حاول الألمان لفترة معينة . ولقدصادق وردوزرث على تمجيد الحكم على شكسبير[٢٨] وكذلك فإن نقد التراث الأوغسطيني الذى قام به وردزورث لم يكن بأى حال من الأحوال خالياً من عدم التميز . ووردزورث قد عرف دريدن وبوب بشكل حميمى ، وكان يكن إعجاباً شديداً بالتراث الجورجى من الشعر الوصفى والتأمل فى القرن الثامن عشر ، وهناك استمرارية فى الأسلوب بين طومسون وأكنسيدوداير ووردزورث يصعب المبالغة فيه [٢٩] . وكل ما هنالك أن وردزورث مشارك فى رأى جوزيف وورتن إن بوب "لسوء الحظ آثر السهل عندما كانت الذرى فى متناوله " [٣٠] .وهذه الذرى لابد أنّها تعنى الأجناس الأدبية الأعلى عن الشعر الجليل . أما السهل فلابد أنه يشير إلى الشعر العامى (للهجائيات) و (الرسائل الشعرية) . واللغة التى ينطقها الناس كان يعنى بها شيئاً مختلفا عن النزعة الطبيعية . ولقد كانت تعنى نهائياً لغة ملتون وشكسبير ، أى لغة الشعر العظيم المنّزه .

ونحن نرى هنا جسرا ممتداً إلى النزعة الإنفعالية والتى واضح تماماً أنها متعارضة مع محاكاة الحديث الريفى . ومرة أخرى يبدو وردزورث أنه يزكى وضعاً متطرفاً : "التدفق التلقائى للمشاعر القوية " والرأى الذى يذهب إلى أن

(٢٨) سميث ص ١٧٨ تشكل هذه العبارة اعتراضا عند كولاردج لأنها تتجاهل جهوده لتبريره شكسبير على أنه الفنان انظر : النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٨ ؛ المجلد الثانى ص ٣٠٦

(٢٩) "حتى اليوم أستطيع أن أكرر – مع التنقيب المسبق فى ذاكرتى – عدة آلاف من أبيات بوب" . رسائل أسرة وردزورث بإشراف و . نايت (بوسطن ، ١٩٠٧) المجلد الثالث ، ص ١٢٢ وعن الاستمرارية بالأخطار فى الشعر الوصفى الإنجليزى : أنظر بصفة خاصة هـ . ن . فيرتشايلد : التيارات الدينية فى الشعر الإنجليزى "(نيويورك ، ١٩٤٩) المجلد الثالث ، ص (٨) وما بعدها هاو ا . ف بوتس : " مقدمة لوردزورث" (أتياكا ، ١٩٥٣) ص ٢٤٤ وما بعدها .

(٣٠) سميث ، ص ٢٣٤ ، رسالة إلى دايس ، ١٢ يناير ١٨٢٩

الشعر هو نفسه تعبير ذاتى يطلق الانفعالات الشخصية وقصيدة "الاستهلال" هى سيرة ذاتية منظومة من ٨٥٠٠ بيت ، والشاعر نفسه يدرك هذا على أنه "شئ غير مسبوق فى التاريخ الأدبى من أن يتحدث إنسان عن نفسه بمثل هذا الفيض " [٣١] . و"الإخلاص " هو معيار وردزورث الدائم للحكم على الشعر بما فى ذلك شعره هو . وفى المقالات الثلاثة الغريبة عن " القبريات " (١٨١٠) فإنه يفترض أن مؤلف القبرية يجب " أن يبرهن على أنه هو نفسه قد تأثر وأنّه "يندب بإخلاص" وأن قلبه ليس باردا وأن نفسه مثقلة . "فإذا كانت هذه هى طلاوة القلب الورع فإنّ كل شئ آخر يكون غير مُجد " ويعرف وردزورث أن هذا هو "معيار الإخلاص " وأن "الإحساسات والأحكام تتوقف على رأينا أو مشاعر حالة عقل المؤلف . فإذا استشعر ما يسميه "المشاعر السفلية " فإنه يمكن أن يتجاوز عن أخطاء الأسلوب والعادات . وحتى الصور الحافلة بالشطح فى الخيال والذوق الفاسد لايجب أن تلّطخ النفس [٣٢] .

ويتجادل وردزورث أحيانا كما تجادل دكتور جونسون ضد قصيدة ملتون "ليسيداس" : إن الكاتب الذى يخرج عن دربه بحثا عن جماليات مفترضة لايمكن أن يكون قد تأثر تأثرا صادقاً . ولكن عنما يشعر وردزورث لداع غريزى خالص أن الشاعر مخلص فإنه يسامحه على النزوات الطريفة . وحتى البيت من قبرية عن زوجته :

(٣١) رسالة إلى ج . بومونت ، أول مايو ١٨٠٥ ؛ الرسائل المبكرة ، ص ٤٨٩

(٣٢) سميث ، ص ٩٤ ، ص ١٠٣ ، ص ١١٣ ، ص ١٢٥ ، ص ١١٥، ص ١٠٨ ، ص ١١٧

" إن الرب يحـرك وردتى حتى يتمـكن جل جـلاله من أن يتشـممـها " يغفـره لأنه صادر مـــن "نائـح مخلص " قد تـــأثر قلبه إبان فعل الـتأليف عينـــه " .(٣٣) . ومع هذا فإن وردزوورث لايكون متأكدا ما إذا كانت القصيدة قد ألفّهـا الزوج أوراعى الأبرشية المحلى أو نظّام محترف . إن روعـة الشعر أو سوءه لا شأن له بالإخـلاص ، فإن أشد أشعـار الحب عند المراهقين هو أشدها إخلاصا . وبدون ألمعية الدراما نفسـها فإن وردزوورث لايستطيع أن يفهم ما إذا كان الشاعر يرتدى قناعاً أو أن العقل يُمعن فى تشكيلٍ صياغىٍّ خيالى .

فلو أخذنا معـيار الإخلاص أخذا جـادا فإنّ المشكلة النقدية ستـتسرب إلى فحص سيكولوجية المؤلف وسيرته . ومع هذا فإن وردزوورث أدرك إدراكاً حسنا محدوديات مثل هذا التناول ، ففى "رسـالة إلى صديق لبيرنز" يقول لنا " إن شغلنا هو متعلق بكتبهم - حتى يمكن أن نفهـمهم وأن نستمتع بهم والأمر أكثر صدقاً بصفة خاصـة بالنسبة للشعراء - فإذا كانت أعمالهم بديعـة فإنها تتضمن فى ذاتها كل ما هو ضرورى لفهمها واستساغتها "(٣٤) . ويفرّق وردزوورث بين نمطين من الشعـر يمكن أن نسميهـما الشعر " الموضوعى" والـشعر " الذاتى " فهو يعـتقد "أنه لاتوجد إلا أهميـة ضئيلة نسبياً أنـه ونحن منخرطون فى قرائة الإلياذة أو الإنـيادة أو تراجيـديا عطيل والملك لا نهـتم بما إذا كان مؤلـفو هذه القصائد كانوا رجـالا طيبين أو سيئين" وإن كان يفتـرض باندفاع نوعا ما أنهم "كانوا" طيـبين وسعداء . وعلى أى حال هو يتبين عند بيـرنز ذاتية تجعل من المستحيل أن ننسى المؤلف بل إنه حتى ليعتـرف بأن "العبقرية ليست متنافرة مع

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١١٣ - ١١٤ ، ص ١١٢

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢١١) .

الـــرذيلة " وبالنســبة لبيرنز لايســتطيع أن يتجاهل تماماً مــا عــنده من سكر وفسْق " (٣٥).

وقد اقترح أن بيرنز - على أساس من شخصيته الإنسانية - قد ابتدع طابعاً شعرياً أو "شيّد نفسا شاعرية" . وهذه البصيرة الممـتازة والأريحية الإنسانية التى أسبغها على بيرنز لابد أنها هى التى أنقذته من إضــفاء الطابع الأخلاقى الزلق على جوته وبايرون ، ومن أمثــال التعميــمات المندفعة الـطائشة كما في عـقل العظماء الحق والرائعين الحق . . . كل شئ هو سكون وعذوبة وعظمة رصينة (٣٦) .

ولايمكن الحط من شأن وردزوورث كداعية للنزعة الإنفعالية بشكلها الفج . وعندما كرر العبارة الشهيرة عن "تدفق المشاعر" عدّلها بقوله "إنّ الشعر يستمّد أصله من الانفعــال الذى يجرى استــرجاعه فى لحظات الهدوء ، إن الانفــعال يجرى تأمله إلى أن يختفى الهدوء تدريجياً بأنواع من رد الفعل ، ويجرى إنتاج انفعــال على نحو تدريجى مـضاه لذلك الذى كــان من قبل موضــع التأمل هو يوجد بالفــعل فى العقل " (٣٧) .إن عمليــة الإبداع الموصوفــة هنا تبدو أشــبه

(٣٥) سميث ص ٢١٢ - ٢١٣ ، ص ٢١٥٤ وردزوورث اعتبر لاندور "مجنونا ، إنسانا شيئا ، ومع هذا فهو عبقرى مثل العديد من المجانيين " انظر رسالة إلى و . ر . هامليتون ، أبريل ١٨٤٣ ؛ رسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثالث ، ص ١١٦٤

(٣٦) أنظر : بيكوك · الآراء النقدية لوليم وردزوورث ص ٢٦٤ - ٢٦٦ وبالنسبة لمجموعة أقوال وردزوورث العنيفة عن جوته و"حساسيته اللاإنسانية " إلخ قامت على أسس قراءة بدائية لرواية "فلهلم ميستر " لجوته " وعروس كورنثيه " وعن بايرون أنظر بيكوك ص ٢٢ وما بعدها . " " وكل شئ فى سكون " عند سميث ص ١٢٤ ويمكن لوردزوريث أن يقول " إن الشعراء هم أسعد الناس " إلى: مارى وساره هتشسون (١٨٠٢) الرسائل المبكرة ص ٣٠٥ وهو رأى مرتبط بتأكيد على الفرح الضرورى لإبداعه الشعر ومن ثم مرتبط بالحط من شأن الهجاء .

(٣٧) المصدر السابق ٣٤- ٣٥

بالإستثاره المتعمدة لانفعال ماض لايعاود الظهور إلاأعلى "نحو شبيه" وليس متطابقاً مع ما كان عليه فى الماضى .ويعترف وردزورث فى فقرات عديدة بنصيب الوعى فى التأمل الشعرى . وفى القائمة التى أدرجها للكلمات الشعرية يحتل التأمل والحكم المرتبتين الثالثة والسادسة فيما يبدو أنه نظام مؤقت مفترض ، والملاحظة والحساسية تسبقان التأمل الذى يحدد "قيمة الأفعال والصور والأفكار والمشاعر" ، أما التخيل والتصور والابتداع فتسبق الحكم الذى يطرح اختياراً بين الملكات حتى يمكن تأكيده (هل التخيل أم التصور) ويحدد أنواع التأليف والجنس الأدبى [٣٨] ولايكاد المرء يحتاج إلى طرح البديهة الشاملة لتنقيحات وردزورث الموسوسة الدائمة لشعره وعبارته : " إن أول تعبير لدى أجده ، فى الأغلب ، بغيضا ، وكثيراً ما يكون الحق هو الكلمات التالية المعبرة عن الأفكار التالية فهى التى تكون الأفضل " [٣٩] . وبصفة خاصة يعترف وردزورث فى أواخر حياته " بقواعد الفن والصنعة الفنية وينصح صديقاً بأن "تأليف الشعر هو فن أكثر مما نحن مستعدون إلى الاعتقاد فيه ، والنجاح المطلق فيه يتوقف على التدقيق المتعدد . ولقد تحدث ملتون عن التدقيق السهل لشعره غير المتعمد و"لكن من شأن هذا أن يضلل ويجب أن نأخذه بحذر" [٤٠] ومن المؤكد أن وردزورث يقدر فضائل النظام الصورى الشكلى عندما كتب مثنياً على سوناتا "الراهبات لايبدين غيظهن فى حجرة الدير الضيقة" .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ١٥٠ - ١٥١

(٣٩) رسالة إلى جيلز ، ٢٢ ديسمبر ١٨١٤ ب الرسائل السنوات الوسطى ، المجلد الثانى ، ص ٦١٤ .

(٤٠) رسالة إلى أ . هايوارد ، ١٨٢٨ ورسالة في ٢٢ نوفمر ١٨٣١ (سميث ، ص ٢٤٣) " الملكة المنطقية لها شأن دون شك بالشعر أكبر من الشباب والذين ليست لديهم خبرة سواء كانوا كتابا أو نقاداً ، مما يمكن أن يحلموا به " (رسالة إلى و . ر . ها ميلتون ، ٢٤ سبتمبر ١٨٢٧ : الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الأولى ، ص ٢٧٥) .

وهذا الإدراك بأهمية التنقيح والتقنية متوافق تماماً مع عقل وردزورث بالاعتماد على الإلهام البدئى ، على "الدافع الباطنى" . وكثيراً ما يقول وردزورث إن الأوزان "تأتى تلقائيا" وأنها "تتدفق على نحو فيّاض حتى أنه لايقدر على تذكره" وأنه "يتدفق بالقصيدة بصدق من القلب" أو يستطيع أن يقول إن "هذه الحقائق" فى القبريات "يجب أن تتقذف على نحو غريزى" "لايجرى نطقها استظهاراً عن ظهر قلب بل تدرك فى اتجاهها الكلى مع الجدادة والوضوح الخاص بالحدس الأصلى (٤١) .

وهو مثل عديد من الشعراء يتذبذب فى أن يقرر ماهية أصول هذا الإلهام أو الحدس أحيانا يبدو له الإلهام أنه يأتى من أعمال "أشبه بنوبات من قوة المخيلة" ؛ ويبدو أحيانا أخرى على نحو أكثر تخصصاً وكأنه ينبع من الحياة الباطنية من الماضى الدفين .

هناك روح خجولة فى قلبى .

تأتى وتروح وأحيانا تقفز

من أماكن خفية عمرها عشر سنوات (٤٢).

(٤١) " الدافع الباطنى" إلى جيمز مونتجومرى ٢٤ يناير ١٨٢٤ ؛ الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الأول ، ص ١٣٦ "يأتى تلقائياً" فى "استهلال" المجلد الأول ، ص ٥١ – ٥٢ ؛ الوابل " إلى أول مايو ١٨٠٥ (الرسائل المبكرة ، ص ٤٨٨ ، تتدفق من القلب ، إلى دورا وأى فنويك ٧ أبريل ١٨٤٠ ؛ الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثانى ، ص ١٠١٦ انظر سميث ، ص ١٢١ عن القبريات .

وكثيـر من خيرة شعره يبـدو أنه يقفز هكذا من أماكن خفـية أويبحث عن "نقاط من الزمان" ، عن لمعان الطفولة . لكن هذه الاستثارة وهذا التعبير عن العاطفة هـما - كما أعتـقد - ليسا مـبررين على الإطلاق فى نظرية وردزوورث بالاحتياجات الشخصية الخالصة للتطهير أو بالفرح الذى يتم لذاته . فوردزوورث يستـشعر دائماً الحاجـة إلى تبرير الشعـر بتأثيره على القراء أو النظر فى الـشعر كوسيلة للمعرفة .

والشعـر عند وردزوورث هو أساساً استـغلال للمشاعـر الإنسانية لتحـقيق غرض : من أجل صحـة الإنسان العقلية والخـلقية وسعادته . " علـى الشاعر العظيم أن يصحـح مشاعر النـاس وأن يعطيهم تأليفـات جديدة للمشـاعر وأن يجعل مشاعـرهم أكثر صحة وسلامـة عقلية ونقاء وديمومة ، بالاختـصار أكثر تناغما مع الطبيـعة ، أى مع الطبيعـة الخالـدة والروح المحركة العظيـمة للأشياء " (٤٣) و"الطبيعة" تعنى هنا فى جـانب منها إنسانية مثالية توجد لصيـقة بالطبيعة التى فى الخارج على الأرض بكل بساطة وباختصار بعيداً عن شرور الحضارة المدنية ، وفى جانب آخر "الطبيـعة" كما قصد بها القرن الثامن عـشر : وعى بإنسانيتنا المشتركة ، وعى بالرابطة بين الشعوب والوحدة بين الإنسـان والطبيعة الخارجية . والتأثير الانفعالى للشعر فى استـثارة التشارك الوجدانى مع الآخرين والحيوانات بل وحتى الأشيـاء غير العضـوية مسألة هامة حـاسمة : إن القصائـد عليها أن تخطط للمشاعر : " على نحو ما يتعاطف الناس جمـيعاً معها وعلى نحو ما يوجد داع للاعتقاد بأنها سـتكون أشياء أفضل وأكثر خلقا إذا ما تعـاطفوا معها" (٤٤) ومن وظائف الشعر اقتلاع الناس من عدم اكتراثهم الانفعالى وجعلهم يدركون طبيعة العالم وسرّه . إنّ الشـعر يفيد كمـحّرك ضد "البلادة الوحشـية" الموجودة فى عصرنا الراهن . ولكن بطبيـعة الحال يجب أن يفيد كباعث للمـشاعر "الحقة"

(٥٩) سميث ، ص ٢٨

(٦٠) من تاليف چيمز "النزعة الشكية" ، ص ١٦٧

والنوع "الحق" من الوعى . إن الروايات الشديدة الاهتياج والتراجيديات الألمانية تثيرناعلى نحو خاطئ . ويجب على الشاعر أن يربط بين العاطفة والمعرفة الشاملة المتسعة للمجتمع الإنساني "ويجب أن " نجعل القراء يتواضعون وأن نجعلهم يتأنسنون حتى يمكنهم أن يتطهروا وأن يعلوا في المجد .[٤٥] ومن ثم فإن الشعر يحدث تطهيراً من المشاعر الزائفة مثل الابتسارات الناجمة عن الرفاهية الكاذبة والمتنفخين اجتماعياً ، ومن جهة أخرى تطهر من المشاعر السيئة والشديدة مثل الكراهية أو الحقد . إن الشاعر "يوسّع مجال الحساسية الإنسانية" نحو البهجة والشرف ولصالح الطبيعة الإنسانية. إنه يجسّد "نتاجا من الإنسانية المصفاة السامية [٤٦]" وهو بهذا يسبق ما كتبه تولستوى "عن الفن" بالرغم من أن تولستوى لم يقرأ إطلاقاً وردزورث . والعامل المشترك بينهما هو نزعتهما المؤمنة بجان جاك روسو وعداؤهما للحضارة المدنية وثقتهما بالتلقائية والإخلاص واهتمامهما بتأثير الأدب على الإنسانية كأداة للتوحيد بروح المحبة . وكل واحد منهما لم يتمكن من الهرب من المصاعب الواضحة الناجمة عن معيار الإخلاص واستحالة رسم أى نوع من الحدود بين الفن والإغراء الإنفعالى والدعاية كما أنهّما لم يواجها حقيقة أن قصْر الانفعالات المستثارة بالفن على من يعتقدان أنهم أخيار وعلى صواب قد حَدفَا معيار التقييم إلى فلسفة الأخلاق والسياسة والدين والاندفاع إلى الخطر الدائم لمجرد النزعة التعليمية والحكم بالقصد الطيب والموضوع الحق .

ولسوء الحظ آمن وردزورث بنظريته حرفياً للغاية وطبقها على كل قصيدة

(٦١) سميث ، ص ٢٧

مفـردة وكل بيت شعـر . إن غرس المشـاعر الطـيـبة "والـفرح الخـاص بمبدأ المحـبة الخالصة " [٤٧] يصبحان الهدف المحـورى للشعر . وهذا هو السبب الذى جعله يندد بالهجائيات وكل الدعاية الثورية أو الإصلاحية . والهجمات الهجائية حتى عن السوءات الحقيـقية من شأنها أن تقسم الناس وتميل إلى توسـيع الانقسامات الطبقية وتضعف "القوة الحيوية للروابط الاجتماعية [٤٨] . وبالرغم من أن على الإنسان أن يعترف بوجـود إفراط فى العبارات المعينة حسب المناسـبة فإنّ رسالة وردزورث إلى تشارلز چيمز فوكس وهو يرفقهـا بنسخة من "القصائد الغنائية" يجب أن نأخذها مـأخذا جاداً . لقد بعث بها إلى رجل الـدولة لأنه شعر بأنّ شعـره يقدم علاجاً ضـد " التآكل السريع للمـشاعر العائليـة بين المراتب الدنيا للمجتمع " . إن الروابط الأسـرية وروابط الملكية التى تربط ساكن الوادى بقطعة الأرض الصغيرة الـتى يملكها تقف ضد تأثيرات حركة التـصنيع والتمدن [٤٩] . واعتـبر وردزورث قصائد مـثل "مايكل "[٥٠] أو "الأخوة" إنجازات أخـلاقية وسياسية لصالح ديمقراطية زراعية حقيقية لملاّك الأرض ، "الجمهور الكامل من

(٤٧) "نزهة " المجلد الرابع ، ص ١٢١٣ وهذه الفقرة أصلا فى " الكوخ المحطم" (١٧٩٧) قد اقتبسها كولردج فى رسالة إلى جورج كولرد وفيها "ينطق بإطلاق بوق الطفل الخاص بالتحريض" وهو يعِدُ "ألا ينتهك العواطف المعادية للمجتمع – في الشعر ليرفع الخيال ويطلق المحبات في نغمة حقة بجمال ما ليس عضويا والمتولد لنفس حية بحضور الحياة (رسائل ، ١٨٩٥ ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣) وهى عبارة واضح أنها متفقة تماماً مع أهداف وردزورث . وعن الشعر الهجائى أنظر : بيكوك ، ص ١٤٢ .

(٤٨) الاستهلال ، المجلد السابع ص ٥٤٧ من فقرة عن بيرك .

(٤٩) الرسائل المبكرة ، ص ٢٥٩ ؛ رسالة إلى فوكس ١٤ يناير ١٨٠١

(٥٠) قصيدة رعوية ألّفها وردزورث عام ١٨٠٠ (المترجم) .

الرعاة" فى منطقة البحيرات . (٥١).

وفى هذه الأقوال التي صدرت فى بواكير حياته لايزال الاعتقاد فى الشعر إلى حد كبير على أنه استغلال للمشاعر وليس نقل قضايا أخلاقية أو نقل حقائق .ومع مرّ السنين فإنّ وجهة نظر وردزورث أصبحت على أى حال أكثر تعليمية ببساطة وأكثر تثقيفية : "إن كل شاعر عظيم هو مُعَلِّم : وإنى بالمثل أحب أن أكون معلماً أو لاشئ " (٥٢) إن الشعر حتى يرسم مخططاً لليوتوبيا يجب استخدامه :

"فى تشكيل النماذج لتحسين خطة وجود الإنسان وإعادة صياغة العالم " (٥٣)

ولكن وبرغم حتى الصيغ الأخلاقية أو التعليمية الفجة فإن وردزورث فهم أن الشعر ليس مجرد سرد للحقائق الأخلاقية . فهو فى إطار المصطلح غير الدقيق فى العصر يؤكد نصيب اللذة : "ليس لدينا تشارك وجدانى إلا ما تولّده اللذة "(٥٤) والوزن هو عنصر من عناصر زيادة اللذة . وكثيرا ما تتميز مناقشة وردزورث بميله إلى الحديث عن الوزن على أنه "سحْر إضافى فائق" وواضح أن هذا راجع إلى أنه يريد أن يقف ضد القول الذى يذهب إلى أن الوزن "يمهد الطريق للتمايزات المصطنعة الأخرى " للقاموس الشعرى أو التركيب . وهو

(٥١) هذا هو وصف وردزورث من "دليل إلى البحيرات" بإشراف ا . دى سلينكورت (لندن ، ١٩٢٦) ص ٦٧ .

(٥٢) إلى سير جورج برمونت يناير أو فبراير ١٨٠٨ ؛ الرسائل : السنوات الوسطى ، المجلد الأول ، ص ١٧٠ .

(٥٣) نزهة ، القسم الثالث ، ص ٢٣٥ - ٢٣٧ .

(٥٤) سمث ، ص ٢٦

يدرك أن الوزن يرفع العقل كما لو كان إلى مرتبة جديدة من الوعى ويغرس ما نسميه المساحة الجمالية ؛ "إنه يلطّف العواطف ويكبحها" . إنّ لدى الشعر نزوعا إلى "تحويل اللغة بدرجة معينة عن حقيقتها ومن ثم يضفى نوعا من شبه الوعى بالوجود غير الجوهرى على التأليف" . ولدى قارئ الشعر "تصور غامض يتجدد باستمرار من اللغة يشبه تماماً الحياة الواقعية" ، ومع هذا ففى محيط الوزن يختلف عنها اختلافا بيّناً ، ويلجأ وردزورث إلى الفكرة القديمة التى تذهب إلى أن الوزن يثبت إدراكاً بالتشابه فى المتنافر ، وهو يفسر هذا تفسيرا عريضاً ؛ بل إن الشهوة الجنسية تطرح كأمثولة (٥٥) .

ويعرف وردزورث أن الشعر ليس مجرد وسيلة لنقل الحقيقة ، وهو يعارضه بمادة الواقعة أو العلم معارضة حادة جداً . ونزعته المعادية للعقلانية العامة وعداوتة للعلم يؤكدان الفرق بين الشعر والعقل . ولا نحتاج إلى أن نقتبس الفقرات المعروفة للغاية عن " العقل المتطفل" ، القوة الثانية المزيفة التى بها "تضاعف الفروق " أو "العين الغبية ، العين غير الدقيقة" عين العلم التى ليست فى أقصى ما يمكن إلاّ "بدائل ودعامة لعجزنا " (٥٧) . والمعروف على نحو أقل هو أن القول بأنّ العلم "يشن الحرب على التخيل ويريد أن يقضي عليه " وأنه يفضل بالأحرى أكثر أن يكون "إمرأة عجوزا مشعوذة" عن أن يكون عالما بدون تخيل وبدون إله . (٥٨) ومن ثمّ فإن مما يدعو إلى الدهشة

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٣١ ، ص ٢١ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ص ٢٤ المجلة اشهرية العدد الثانى (١٧٩٦) ص ٤٥٢ وما بعدها .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٣١ هذه التفرقة قد رسمها وليم انقليد فى مقال بعنوان "هل النظم ضرورى للشعر ؟ .

(٥٧) "قلب الموائد" ، استهلال ، الجزء الثانى ، ص ٢١٦ – ٢١٧ ، ص ٢١٤ – ٢١٥ : نزهة ، القسم الرابع ، الأبيات ١٢٥٤ - ١٢٥٥

(٥٨) ر . ب جريفر "حياة وليم هاملتون» (دبلن ، ١٨٨٢ ، ١٨٨٩) المجلد الأول ، ص ٣١٢ مقابلة بتاريخ ١٨٢٩٨

نوعا ما أن نقرأ الفقرة الوارد فى "تصدير" ١٨٠٠ والتى يبدو أنها تواجه اقترانا بين الشعر والعلم . ووردزورث يتنبأ بثورة مادية يحدثها العلم وهو أيضاً الذى يتنبأ بأن الشاعر سيكون فى صف رجل العلم "فيحمل الإحساس إلى وسط أمور العلم نفسه " . " وأبعد الإكتشافات من عالم الكيمياء وعالم النبات وعلم التنجيم ستكون هى الموضوعات الملائمة لفن الشاعر" فإذا حدث وجاء الزمن الذى فيه ما يسمى الآن العلم وقد شاع للناس سيكون مستعداً لارتداد شكل اللحم والدم فإن الشاعر سوف يعير روحه الإلهية للمساعدة فى إحداث التغيير "(٥٩) وهذا يسمى تخيلا عبثا غير مفروض وغير محتمل (٦٠) لكنه يعنى - كما أقترح من جهة شيئا بسيطا وعينياً . . . بأمل أن تصبح كلمات الأفكار العلمية مادة متمثلة للشعر بالطريقة عينها التى أصبح عليها علم الفلك الكوبرنيقى والبصريات النيوتونية ، ومن جهة أخرى يصبح أملاً غامضا مشابها (للفلسفة الطبيعية) عند شلنج وصديقه كولردج فَيَكُفُّ العلم عن أن يكون آليا ويصبح متوافقا مع النظرة الكيفية بل حتى النظرة الجمالية للعالم . وهذا يظهر بالتأكيد أن وردزورث هنا قد أقلع عن جانب نزعته البدائية - والتى بطبيعة الحال لم تضع اعتمادها الكامل على عصرذهبى ماضٍ وأنّه ظل يثق فى إبداعية الإنسان والاستمرارية الأساسية للمشاعر الإنسانية وتنبّأ بأن الشعر سيكون ضرورياً للإنسانية فى كل الأزمان . وهو لايجد فائدة فى النظريات التى ترى أن العلم يقضى قضاء مُبْرماً على الشعر رغم أن ارتباطه بالشعر مع الطفولة والحالة الريفية للمجتمع قد يوحيان بمثل هذا القول . ولايوجد أى لغو فى القول إن

(٥٩) سميث ، ص ٢٨

(٦٠) من تأليف جيمز "النزعة الشكية" ص ١٦٧

الشعر هو التعبير النزيه الذى هو تشجيع لكل العلم(٦١) إذا ما فكرنا فى الشعر كطريق انفعالى للمعرفة كما اعتقد وردزورث عديداً من المرات . فإذا كان نفور وردزورث من العلم قد ازداد قوة مع الزمن وتخافت أمله " فى التحول والتغير" فإننا لكى نفهم هذا لانحتاج إلا إلى أن نشير إلى الانتصارات المتنامية للتكنولوجيا والنزعة النفعية العامة وانهزام أمل كولردج فى "فلسفة للطبيعة" رمزية .

والمعرفة الحقيقية كما يمكننا أن نتوقع فى أيام وردزورث الأخيرة قد توحدّت بالاستبصار الدينى . لكن وردزورث امتنع - بحرص شديد - عن التوحيد الكامل بالتطابق الكامل بين الشعر والدين إنه يجعل لهما توازيا عندما يدرك أن كلا الدين والشعر يعتمدان على الرموز و"التحولات" . " إن الشعر - الأثيرى والفارق وإن كان عاجزا عن إثبات وجوده بدون تجسيد حسّى (٦٢) - يبدو أنه شعر بالمعنى الأفلاطونى ، إنه روح تنتشر من خلال العالم ، وهو استخدام لايجد إلاّ تأييدا واهنا فى كتابات وردزورث الأخرى . وبصفة عامة فإن تأكيده هو على التجسيد الحسى . وهو يقول إن شعره "ليس مقدسا بكل التقبل للمعنى الذى تحتويه الكلمة " وهو فى مناقشة الشعر الملحمى يتفق مع جون دنيس أنه لايوجد موضوع سوى الموضوع الدينى يمكن به أن يلبى الإنسان النفس فى أعلى طبقة لهذا النوع من الشعر " وهو يصادق على موضوع "القدس متحرّرة" عند تاسو . وعلى أى حال فإنّه هو نفسه شعر "بعدم

(٦١) سميث ، ص ٢٧

(٦٢) المصدر السابق ، ص ١٧٣

الأهمية لتناول أمور سامية ومقدسة " . وواضح أنه لايعتبر " السونينات الكهنوتية" شعراً دينياً صارما . ولقد تجنب بحرص المسائل اللاهوتية المثيرة للجدل لأنه كان يخشى الوقوع فى الخطأ [٦٣] . ولما تحرك الدين فى عقله وتحول أكثر وأكثر إلى عالم فائق للطبيعة خالص خارج المعرفة بل وحتى خارج المعرفة التخيلية ظل الشعر يحتفظ بوضعه الأدنى المفترض . ولكن ألم يجر تصور التخيل كطريق للمعرفة والاستبصار بطبيعة الواقع ؟ يبدو أن وردزوورث يتأرجح فى هذه النقطة ، أو بالأحرى يبدو أنه يأخذ بتصورين يرى أنّهما مستمران كل منهما مع الآخر .

وفى معظم التصريحات نجد أن التخيل هو الملكة الجوهرية في القرن الثامن عشر للدعوة المتعسفة والربط الإرادى للصور . وفى تصريحات أخرى نجد الرؤية العقلانية الأفلاطونية الجديدة . وواضح أنه لايوجد تقدم متسلسل زمنى من تصور إلى تصور آخر . وفكرة التخيل كرؤية تحدث مبكراً ومتأخرا معها . ويبدو أن هناك فرقا بين التصريحات عن النثر والتصريحات عَن النظم والتصور الميتافيزيقى الأفلاطونى الجديد يسود الكتابات الأخيرة من "استهلال" إلى "نزهة " ويسود التصور السيكولوجى "تصدير" ١٨١٥ ومناقشة "استهلال " : و" نزهة " فى النظم لايكاد يُتناول كنظرية أدبية دون تزييف نغمته وتضميناته والفروق بين التخيل بصفة عامة والتخيل الشعرى غامضة جدا حتى أنه يبدو من المستحيل استخلاص عقيدة متماسكة للفن الشعرى . ويبدو أن وردزوورث يتأرجح بشكل كبير بين ثلاثة تصورات معرفية : فأحيانا يأخذ التخيل على نحو ذاتى خالص كشئ يفرضه العقل الإنسانى على العالم الواقعى ؛ وأحيانا أخرى يجعل التخيل إشرقاً يتجاوز سيطرة العقل الواعى بل ويتجاوز حتى النفس الفردية . ولكن الأكثر تردداً أنه يأخذ موقفاً وسطا بفضل فكرة التوافق :

(٦٣) روبرت برسيفال جريفز "محاضرات ما بعد الظهيرة عن الأدب والفن " دبلن ، ١٨٦٩) ص ٣١٩ - ٣٢١ رسالة إلى سوذى (١٨١٥) عند سميث ص ٢٢٤ - ٢٢٥ رسالة إلى هـ . القور د (، ٢١ فبراير ١٨٤ ، وهى تعبر عن الخوف "من أنه قد يخطئ في الإيمان" حتى ملتون فى حكمى المتواضع قد أخطأ بل وخطأ فاحشا" (الرسائل : السنوات المتأخرة، المجلد الثالث ، ص ١٠٠٧) .

تبادل نبيل

للفعل من الداخل والخارج [٦٤] .

والفقرات العـديدة التى توحى بذاتية متطرفة ونشاط للتـخيل الذى يفرض ذاته ضد العالم يجب تفـسيره دائما فى ضوء التصورات الأخـرى التى تفترض استمرارا بين العـقل والطبيعة . وعندما يتحـدث وردزوورث عن اضفاء "تلوين معين للـتخيل " على " الحـوادث والمواقف من الحيـاة المشتـركة " فـإنه يبرر اختـياره لمادة موضـوعه . وحتى عندمـا يقول إن واجب الشـعر هو أن يتناول الأشياء لا (كما هى) بل كما (تبدو) ، لاعلى نحو ما توجد فى ذاتها ، بل على نحـو ما (يلوح) وجودها (للـحواس) و (للعواطف) فـإنه يدافع عن انفعـال الشاعـر وتبديل الواقع وتغـييره وليس الفـردانية الذاتيـة السيكولوجـية والنزعة الإيهـامية[٦٥] التى قـد تبدو أنها مـترتبـة على هذا إذا ما ركـزنا على تعبيرىْ (تبدو) و (تلوح) .

والرؤية الشهيرة التى لاحت له على جبل سنوداون توحى بتواز بين أعمال الطبيـعة وأعمال التـخيل : فالطبيـعة التى يمثلها القمـر " تشكل وتهب وتجرد وتربط" ولها "مقابـل أصيل" فى ملكة التخيل "للعقول الأسـمى " (العباقرة وبصفـة خاصة الشـعراء) التى تسـتطيع - مثل الطبـيعة - أن " تبـدع وجودا شبيـهاً" . وهذه العقول الأسـمى تستطيع أن تترابط مع العـالم اللامرئى . إن

(٦٤) استهلال الجزء الثامن ، ص ٣٧٥ - ٣٧٦

(٦٥) سميث ، ص ١٣ ، ١٦٩

لدى هذه العقول الأسمى حرية أصيلة وإرادة حرة أصيلة . وهذا التخيل مع

قوة مطلقة

وأوضح بصيرة واتساع الذهن

والعقل فى أمجد حالاتها . (٦٦).

وهو يترابط حينئذ ترابطا وثيقاً بالحب العقلى : إن التخيل هنا يجرى تصوره كحدس عقلى ، كملكة عليا للمعرفة ، كعقل ، يقتضى ترابطات الحب ، حب البشرية والله (٦٧) . وأحيانا يأخذ وردزورث بلغة المثالية ويعتبر التخيل "الملكة التى بها يتصور الشاعر وينتج - أى أنها تتخيل - أشكالا مفردة (تتجسد فيها أفكار كلية) أو (تجريدات) " (٦٨) لكن مثل هذا الاقتراب من فكرة الشعر على أنه رمزية للتجريدات أمر نادر . والأكثر شيوعا هو الرأى الذى يذهب إلى أن التخيل "يشتغل على اللامتناهى" و"أنه يبتعث ويدعم

(٦٤) استهلال الجزء الثامن ، ص ٣٧٥ - ٣٧٦

(٦٥) سميث ، ص ١٣ ، ١٦٩

(٦٦) استهلال (طبعة ١٨٠٥) القسم الثامن ، ص ٧٩ ، ص ٨٨ - ٨٩ ، ص ٩٤ - ٩٥ ، ص ١٠٥ ، ص ١٢١ ، ١٢٢ ، ص ١٦٦ - ١٧٠

(٦٧) أجد محاولة ر . و . هـ هافنز غير مقنعة وهى محاولة تنكر " أن التخيل عند وردزورث هو ملكة معرفة " . أنظر " عقل الشاعر " وخاصة ما جاء فى ص ٢٣٠ - ٢٣١

(٦٨) مذكرات كراب روبنسون يوم ١١ سبتمبر ١٨١٦ ، وهناك تفسير مماثل فى المذكرات يوم ٣١ مايو ١٨١٢ ؛ هـ . س . روبنسون "عن الكتب وأصحابها" بإشراف ا ج موريلى (لندن ، ١٩٣٨) المجلد الأول ص ١٩١ ، المصدر السابق ص ٨٩ " . إن الشاعر يتصور أولا الطبيعة الجوهرية لموضوعه ويسلبه من كل الأمور العارضة والمظهر الفردى العرضى وفى هذا فهو فيلسوف ولكن لكى يعرض تجريده عاريا هو من عمل مجرد كونه فيلسوفا ، ومن ثم فهو يعيد كساء (فكرته) برداء فردى يعبر عن الكيف الجوهرى وله أيضاً روح وحياة الموضوعَ الحسّى وهذا يحول العرض الفلسفى إلى عرض شعرى" وربما مما له دلالة أن أشدّ هذه الصيغ عقلانية يصدر عن روبنسون الذى يعرف المثالية الألمانية ومصطلحها

الأبدى " ، وعلى هذا يوحى بالدين أو على الأقل يوحى بالمشاعر الدينية [٦٩] .

و"تصدير" عام ١٨١٥ هو وحـده الذى يحمل مفهوم التخـيل إلى علاقة أوثق بالنصـوص الأدبية الفـعلية . فـفى التصـدير يدافع وردزورث عن وضع قصـائده بشرح التخـيل والخيـال بمصطلحات سيكولوجـية وهو يعـترض على التعريفـات المستخدمة التى لاتجـعل من التخيل والخيـال إلا حالتين من حالات الذاكرة . ثم يقـول إنه يعنى بالأحرى "عمليـة إبداع وتأليف" وعلى أى حال فإن الأمثال التى يضـربها هى أمثال غير ملائمة بشكل مـثير : إن كل ما هناك إنما هو طرْح تحـولات مجـازية عـادة . وهكذا فإن جـامع نبـات الشمـرة فى مسـرحيـة "الملك لير" يتـأرجح على الجُرف وهذا يظهـر التخـيل حسب رأى وردزورث لأن "التـأرجح " لايجـب أن يُفـهم على أنه تأرجـح من أعلى بل ويشير إلى حـرص تمسك الرجل على الصخور . وهناك أمثلة أخرى مـستمدة من شعر وردزورث نفسه . إن صوت سرب الحمام يوصف على أنه مدفون بين الشجر " ، والعبارة ليست دقيـقة بل توحى بحب عزلة الطير وتأثير "الصوت الذى يموت بسبب تداخل الظـل " . وبالمثل فإنه يسمى طائر الوقـواق " صوتا متجـولاً " وهو يعد هذا مثلا على التخـيل حيث أن "الصوت" هنا هو بديل يكاد يحرم الكائن من الوجـود المادى ، بينما توحى كلمة "متجـول" بغموض ظاهرى . ثم يشرح وردزورث التخـيل بأمثلة أكثر تعقـيداً ، وهو يناقش جامع الطفيليات عنده والذى يقارنه "بحجر ضخم" و"وحش بحرى معا" . والحجر

(٦٩) رسالة إلى لاندور ، ٢١ يناير ١٨٢٤ ، سميث ص ١٦٥

يمنحه شيئا من الحياة ليجعله شبيها بالوحش ويحرم وحش البحر من بعض الحياة لكى يجعله يتماثل مع الصخر . وهكذا يتحدد الخيال - باقتباس من تشارلز لامب - على أنه "تجميع كل الأشياء فى واحد " و" تدعيم الأعداد فى وحدة" بل وأيضاً "تحليل وفصل الوحدة فى الأعداد "(٧٠) . ويبدو الأمر على أنه قوة توحيد وتحليل معاً . ويناقش وردزورث فى مواضع أخرى السوناتا التى كتبها بعنوان "مع السفن عن البحر" على أنها مثال آخر للعقل الذى يتمسك بموضوع واحد (السفينة) وسط عديد من الأشياء الأخرى كما لو كانت القصيدة هى درس أولى فى سيكولوجيا الانتباه(٧١) ويبدو وردزورث هنا أنه لايتجاوز الفكرة القائلة أن التخيل يحلل ويصبغ الأشياء بصبغة معينة ويعدل ويجرّد . وهو عندما يتحدث عن التخيل على أنه يشكل ويبدع يبدو أنه لايفكر فيه إلاّ على أنه "تدعيم للأعداد فى الوحدة" .

وبعد هذا تأتى التفرقة بين الخيال والتخيل .

ويقتبس وردزورث من الإشارة العابرة عند كولردج فى "أومينانا" (٧٢) ويذهب وردزورث إلى القول إن تعريف كولردج للخيال باعتباره "قوة التجميع

(٧٠) سميث ، ص ١٢٧ ، ص ١٦٢ والاقتباس من لامب من "عن العبقرية والشخصية عند هوجارث" (١٨١١) الأعمال بإشراف هتشسون (اكسفورد ، ١٩٢٤) المجلد الأول ، ص ٩٥ - ٩٦ ومثال (التأرجح) من مقال جولد سميث "الشعر متميزا عن الكتابات الأخرى" أنظر : ج . ل لويس " وردزورث وجولد سميث" مجلة "نيشن" العدد ٩٢(١٩١١) ص ٢٨٩ - ٢٩٠

(٧١) سميث ، ص ٥٢ - ٥٤ ، رسالة إلى السيدة بومونت ، ٢١ مايو ١٨٠٧

(٧٢) " أومينانا" (لندن ، ١٨١٢) المجلد الثانى ، ص ١٣ ويمكن أن نضيف أن أقدم تفرقة عند وردزورث بين الخيال والتخيل تأتى من ملاحظة أبداها عن "الشوكة " فى طبعة ١٨٠٠ من" القصائد الغنائية" وهى تختلف فى من نبرة التأكيد "التخيل هو الملكة التى تنتج تأثيرات فعاله من عناصر بسيطة .. ؛ والخيال .. هو الملكة التى بها تستثار اللذة والدهشة من جراء تنوعات فجائية فى الموقف ومن خيال متراكم" . الأعمال الشعرية بإشراف دى سلينكورت ، المجلد الثانى ، ص ٥١٢

أو الترابط (مقابل التخيل على أنه "قوة التشكيل أو التكيف") تعريف هام جداً . وهو يقول أن التخيل - وكذلك الخيال يجمع ويربط ، ويستثير ويركّب ، وأن الخيال - وكذلك التخيل - هو ملكة . إبداعية . غير أن نظرية وردزورث الخاصة هى بالفعل تتفق تماماً مع نظرية كولردج على الأقل على أنها تلك النظرية التى تطورت والتى اكتسبت شكلاً مكتوباً فيما بعد (٧٣) ونحن نجد أن كلا وردزوث وكولردج قد عقدا تلك التفرقة بين الخيال وهو الملكة التى تتناول "الثوابت والتعريفات " والتخيل وهو تلك الملكة التى تتناول ما هو " تشكيلى ومرن وغير محدد" (٧٤) . والاختلاف الهام الوحيد بين وردزورث وكولردج هو أن وردزورث لم يدرك بوضوح الفرق عند كولردج بين التخيل على أنه "مقدس" والخيال على أنه قوة تجميع ترابطية ، ولم يرسم فرقا بين النزعة الصورية (٧٥) الكلية والنزعة الترابطية التى أراد كولردج إقامتها وأمثلته - تفضى - بالأحرى - إلى إحياء ساذج للفرق بين الجميل والجليل . إننا نكون فى حضرة الخيال عندما ترد الأحجام المحددة ، ونكون فى حضرة التخيل عندما نسمع أن "تمثال الملاك قد وصل إلى عنان السماء " ، أو عندما تسمى القبة السماوية "لامتناهية" (٧٦) ومجاز تشسترفيلد بالإشارة إلى "ندى المساء " على أنه " دموع السماء " أمر مستبعد باعتباره خيالا على حين أن السماء التى

(٧٣) أنا غير مقتنع بما ذهب إليه كلارنس د . تورب عندما قال إنه فى هذه النقطة يوجد اختلاف عميق بين وردزورث وكولردج . أنظر " " التخيل : كولردج ضد وردزورث " مجلة البيبليوجرافيا ، العدد ١٨ ، ص ١ - ١٨

(٧٤) "ثوابت" الخيال فى "السيرة الأدبية" بإشراف شوكروس ، المجلد الأول ، ص ٢٠٢ ؛ "المرن" عند سميث ، ص ١٦٤ .

(٧٥) يترجم البعض هذا المصطلح بأنه نزعة المفارقة والتجاوز والتخطى . لكن هناك فرق بين هذه النزعة الأخيرة وما يتضمنه المصطلح أصلا من نزعة ترتفع من الجزئى إلى الكلى ومن المادى إلى الصورى ، ومن هنا جاءت ترجمتنا للمصطلح بالنزعة الكلية الصورية (المترجم) .

(٧٦) سميث ، ص ١٦٤

تبكى عند ملتون "قطرات حزينة" عند اكتمال سقوط آدم يجرى استحسانها كتخيل لأن "العقل يعترف بعدالة ومعقولية المشاركة الوجدانية فى الطبيعة " (٧٧) وفى التطبيق يرقى هذا إلى تقدير التخيل فى إطار الجدية . إن الخيال يجرى انتقاصه لأنه قائم على نوع من الخداع . ويجرى الاعتراف بالخيال على أساس سرعة نشره لأفكاره وصوره " وبراعته العجيبة وتطويره الناجح ، وبهذا يمكن أن تحدث الوشائج الكامنة " الخاصة بالأفكار والصور (٧٨) والخيال هو براعة اليد والتدريب العقلى . والقوة الرابطة والبراعة العقلية غير شعريتين بالمقارنة مع أعمال التخيل البطيئة التى تتناول الموضوعات غير المحدودة وغير المحددة . والتفرقة تفيد فى تقييم الخط الكلى للفطنة - فى شعر كلا القرنين السابع عشر والثامن عشر - وإن كان وردزورث يخلص إلى اقتباس "تركيب رائع من "قصيدة عن الشتاء" لكوتون كمثال على الخيال .

والفرق بين الخيال والتخيل مساو للفرق بين المجازات الحيوية أو تشخْصُنات القرن الثامن عشر الذى يندد به وردزورث والمجازات التى يستخدمها هو نفسه . وليس هذا واضحاً وضوحاً شديداً من الناحية النظرية ، بل هو قائم على بعض الاختبارات النهائية للحقيقة . وتشسترفيلد مخطئ لأن قطرات "ندى المساء" ليست "دموع السماء" وملتون على حق لأنه حقا من الناحية الروحية أن السماء تبكى لسقوط أدم . يقول فى خطاب متأخر : "إننى لم أسمح إطلاقاً لمشاعرى الخاصة أن تُشُخِصن الموضوعات الطبيعية بدون أن

(٧٧) المصدر السابق ، ص ١٦٥ - ١٦٦

(٧٨) المصدر السابق ، ص ١٦٤

أحمل ما قلته إلى اختبار بعدى دينى للشعور الحسن " (٧٩) ولكن من المؤكد أن الشعور الحسن عند وردزورث ليس شعور الناس الآخرين : إنه يشمل الاعتقاد فى توحد عـميق بين الإنسان والطبـيعة فى القلب الطيب للحـمار وفى الزهرة التى تستمتع بالهـواء الذى تتنفّسه وفى "الحب الذى يجلّ عن الوصف فى الأوجه الصامـتة للسـحب" (٨٠) . وهكذا يرتبط التـخيل وينصـهر برأى وردزورث أو بالأحرى شعوره بالعالم كوحدة ومجموعة الكائنات الحية .

ونادرا ما يستخدم وردزورث ما يعد أكثر العناصر إثماراً من الناحية النقدية في نظرية التخيل : الاستبصار بكلية وشمولية العمل الفنى . وبعد إشارته إلى أوجست فلهلهم شلجل فإنه يمتـدح "حكمة شكسبير فى انتقـاء مواده والطريقة التى صاغها منها مهمـا تكن متنافرة فى الأغلب ،وتشكيل وحدة منها ويساهم بها كلها فى غاية كبرى واحدة" (٨١) . واعتراضه على الشعر فى القرن الثامن عشـر موجـة مراراً وتكراراً ضـد شئ يمكن أن يسمى نـزعة التجـزئ الذرية : "المظاهر المتـوهجة للقـاموس الشعـرى " التى لاتظهر أى تقـدير "وهى لحظة تناغم خالصـة ومشذّبة" ؛ أو الصـور المجازية عند ماكـفرسون فهى "مـحددة ومعزولة ومـشوشة فى تتفـرّد متقل مطلق" (٨٢) إن معيـار الوحدة أو بالأحرى التدفق المستمر هو أيضاً فى أساس نقده للمقطوعة الشعرية الثمانية الأبيات مثل ملحمة تاسو أو وراء فرحه بالسوناتا بسبب "إحساسها الشامل بالوحدة المكثفة" ،

(٧٩) إلى . و . ر هاملتون ، ٢٢ ديسمبر ١٨٢٩ : الرسائل - السنوات المتأخرة ، المجلد الأول ، ص ٤٣٦ – ٤٣٧ .

(٨٠) تلميحات لبيتربل" أبيات كتبت فى أوئل الربيع " و "نزهة" القسم الأول ، ص ٢٠٤ – ٢٠٥

(٨١) سميث ، ص ١٧٨

(٨٢) المصدر السابق ، ص ١٧١ ، ص ١٩١

" وبدل أن نتطلع إلى هذا التـأليف على أنه قطعـة من معـمار مكوناً كـلا من الأجزاء الثلاثة فإننى عادة ما أفضل صورة جسم دائرى كامل أو جسم كروى أو قطرة ندى " (٨٣) . والمماثلة مع البناء مـرفوضة لصالح مماثلة لا من الـعضْونة بل من استدارة الجسم الكروى الهندسى .

وهكذا يشـغل وردزورث مكانة فى تاريخ النـقد يجب أن تسـمى مـرحلة غامضة أو تحولية . لقد ورث من الكلاسيكية الجديدة نظرية عن محاكاة الطبيعة أعطاها - مهـما يكن - تحولا اجـتماعـياً خاصـا ؛ ولقد ورث وردزورث من القرن الثامن عشر رأيا فى الشعر على أنه عـاطفة أو انفعال ، ومرة أخرى عدّل الرأى بوصفه للعملية الشعرية على أنها "الاستعادة فى لحظات الهدوء" . ولقد اعتنق أفكاراً بلاغية عن تأثير الشعر لكنه وسّـعها وحوّلها إلى نظرية عن التأثير الاجتماعى للأدب رابطا المجـتمع بروح الحب . لكنه تبنى أيضاً - لكى يواجه متطلبات تجاربه الصـوفية - نظرية عن الشعر يشغل فيها التـخيل مكانة محورية كقوة للتوحيد واستبـصار وحدة العالم . ورغم أن وردزورث لم يترك إلا كيانا ضئـيلاً من النقـد فإنه ثرٌ فـيمـا تبقى منه وفى الإيمـاءات وفى التوقـعات وفى الاستبصارات الشخصية .

(٨٣) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ ، ص ٢٤٧ بالرسائل إلى سوذى (١٨١٥) ، رسالة إلى أ . دايس (١٨٣٣) .

المصادر والمراجع

I quote from *Wordsworth's Literary Criticism,* ed. Nowell C. Smith, London, 1905 (cited as Smith); from *The Prelude*, ed. E. de Selincourt. Oxford, 1926; and from *Poetical Works*, ed. de Selincourt and H. Darbishire, 5 vols.. Oxford, 1940 -49. The letters are collected as Early Letters (Oxford, 1935), The *Middle Years* (2 vols. Oxford, 1939), and The Later Years (3 vols. Oxford, 1939), all ed. by de Selincourt. Besides these there is *The Correspondence of Crabb Robinson with the Wordsworth Circle*, ed. E. Morley, 2 vols. Oxford, 1927.

There is agood survey of the huge Wordsworth literature by E. Bernbaum in The *English Romantic Poets: A Review of* Research, ed. Thomas M. Raysor, New York, 1950.

The Compilaiton The *Critical Opinions of William Wordsworth, by* Markham L. Peacock (Baltimore., 1950) is most useful.

Few discussions of Wordsworth ignore the theories, but few focus on it clearly. The following books and articles proved most relevant:

Marjorie L. Barstow, *Wordsworth's Theory of Poetic Diction*, New Haven, 1917.

J. C. Smith, A *Study of Wordsworth* (Edinburgh, 1946), PP. 49 - 65.

On Imagination:

D. G. James, *Scepticism* and *Poetry* (London, 1937), PP . 141 ff. , esp. PP. 164 ff.

C.D. Thorpe, "The Imagination : Coleridge versus Wordsworth," PQ 18 (1939), 1-18.

Raymond D. Havens, *The Mind of a Poet* (Baltimore, 1941), esp. PP. 203 ff.

Newton P. Stallknecht, *Strange Seas of Thought*, Durham, N. C. 1945.

On individual points:

T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933), esp. PP. 6 ff.

Frederick A. Pottle, The Idiom of Poetry (2d ed. Ithaca, 1946), esp. pp. 51 ff.

Klaus Dockhorn, *Wordsworth und die rhetorische Tradition in England*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften, 11, Göttingen, 1944.

Josephine Miles, Pathetic *Fallacy in the Nineteenth Century* (Berkeley, Calif. 1942), PP. 201 ff., 251 ff.

Florence Marsh, *Wordsworth's Imagery* (New Haven, 1952), pp. 111 ff.

(٦)

كولردج

إن سمعة صمويل تيلور كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) كفيلسوف وناقد تتبدّى الآن أعلى مما كانت من قبل . ولقد قام الناقد ستسبرى بحذف المكافحين المكنين فى مجال النقد ممن يمكن أن يُطْلق عليهم لقب أعظم النقاد ، وخلص إلى أنه « وهكذا - إذن - لا يتبقى سوى هؤلاء الثلاثة : أرسطو ، ولو نجينوس ، وكولردج»[١] واعتبر آرثرسمونز كتاب « السيرة الأدبية » أعظم كتاب فى النقد فى الإنجليزية[٢] ومنذ ذلك الوقت - رغم وجود معترضين أحيانا - فإن مكانة كولردج على الأقل فى العالم الناطق بالانجليزية قد نَمَتْ وازداد نموها . وقد أعلن و.ج. هـ. مويرهد أن كولردج هو مؤسس الشكل الارادى للفلسفة المثالية التى « ظل حتى هذا اليوم أبرز ممثليها »[٣] وأشاد أى . أ. ريتشاردز بكولردج على أنه رائد علم الدلالة الحديث . إن « خطوة كولردج على أعتاب الدراسة النظرية العامة للغة كانت من نفس الطراز الذى حمله جاليليو إلى العالم الحديث»[٤] . وهربرت ريد اعتبر كولردج « رأسا وأكتافا تعلو فوق كل ناقد إنجليزى آخر » ورأى أنه سبق الوجودية وفرويد[٥] ومعظم نقاد الأدب الأمريكيين المحدثين لم يدرسوا من النقاد القدماء إلا كولردج وأرسطو . والإشارات الدائمة ترجع إلى مبدأ كولردج عن تصالح الأضداد وتعريفه للتخيل وفكرة الكل العضوى وتفرقته بين الرمز والمجاز(٦) .

ولكن إذا نظرنا إلى كولردج من منظور عالمى متحرر من قراءة كانت

(١) ستتسبرى ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٠

(٢) مدخل إلى طبعة افريمان (١٩٠٦) ص ١٠ من المقدمة .

(٣) كولردج فيلسوفا (لندن ، ١٩٣٠) ص ١١٧

(٤) كولردج عن التخيل (لندن ، ١٩٣٤) ص ٢٣٢

(٥) « كولردج ناقدا » فى « محاضرات فى النقد (نيويورك ، ١٩٤٩) ص ٨٨ ، ص ١٠٢

(٦) انظر المراجع فى مقدمة هذا التاريخ ، المجلد الأول

وشيلر وشلنج والأخوين شلجل وجـان بول وسولجر وكل الآخرين ، علينا أن نقلّل - كمـا أعتقد - بشكل كـبير من دلالتـه وأهميته مـهما يكن دوره كبـيرا ومفيدا فى التوسط بين المانيا وانجلترا . والمسألة بكل بساطة ليست مسألة السرقة الأدبية أو حتى الاعتماد المبـاشر على المصادر الألمانية رغم أنه يمكن بكل بساطة استبـعاد هذه المصادر الألمانية أو تجنّبها كـما أصبحت العادة على نحـو ما فعل عديد من الكتـاب الممتازيـن عن كولردج . ولا نحتـاج إلى إعادة فتح مـسألة السرقة الأدبيـة كمسألة أخلاقيـة ومشكلة سيكلولوجية . ويجب أن نثق كـثيرا بالمدافعين عن كولردج . ربما تكون ذاكـرة كولردج قد أضعفتها صـحته المريضة والأفـيون ؛ وعـاداته فى كتـابة ملاحظاته هى عـلى نحو مما يمكن أن يجـعله يخطىء بين ترجمة قام بها واعتبـارها تأملات أصيلة ؛ وهناك اعترافات متناثرة فى كتابات كولردج المطبـوعة وغير المطبوعة ؛ ولا توجد حاجـة أو حتى فرصة لإدارج المصادر فى مـحاضرات عـامة ، والمذكرات التـى لم يكن مقصـودا بها إطلاقا أن تطبع ، كمـا أن كولردج لم يزعم إطلاقا أنها من عـمله بجانب هذا نادى كولردج بنظرية عن الصـدق على أنه « نُطقُ إلهى من البطن » ، بل نطق من الفمّ الذى يختار . ولقد كان قلقا بشكل أصيل على تلقّى تأييد من الاتفاق مع الآخرين وغالبـا ما يستطيع أن يشعر بعـدل أنه قد توصّل إلى أفكار ونتائج خاصة به رغم أنه فى عرضه التحليلى يدعمها بعبارات من معاصريه الألمان(٧) .

ومع هذا لاتزال هناك بقية من الدين للآخرين لا يمكن اسـتئصالها . ففى نقاط حاسمة فى كتابات كولردج نجده يستخدم كانت ،وشلنج وأوجست فلهلم شلجل وهو يعـيد تقديم الانموذج نفـسه للعبـارات والمصطلح الدقيق نفـسه ،

(٧) مقدمة سارة كولردج إلى طبعة ١٨٤٧ من « السيرة الأدبية » هى دفاع حار . وبالنسبة « للنطق الإلهى من البطن » أنظر « السيرة الأدبية » بإشراف شوكروس ، المجلد الأول ، ص ١٠٥

ومهما تكن فلسفة أخلاق الموقف أو سيكولوجيته فإنه يبدو أنه من المستحيل أن نثق بكولردج بالنسبة للأفكار التى اقتبسها حرفيا . وهذا يصدق بصفة خاصة بالنسبة للفقرات المطولة من شلنج فى الفصلين الثانى عشر والثالث عشر من «السيرة الأدبية» ((١٨١٧) وهذا أفضى إلى التمييز بين التخيل والخيال وطرح أشد المحاولات تدعيما على أساس معرفى وميتافيزيقى لنظرياته . والكثير مما أثر على أى . أ. ريتشاردز وهربرت ريد هو مناقشة العلاقة بين الذات والموضوع ومركّبهما وتوحدهما والاستجابة للاشعور ، وهذا بكل بساطة من تعاليم شلنج ولا يمكن أن يكون أساس الزعم بوجود عظمة فلسفية عن كولردج . ومحاضرة كولردج « عن فن الشعر أو الفن » (١٨١٨) والتى استخدمها الكثيرون من الشراح لفلسفته الجمالية على أنها مفتاح تفكيره هى - باستثناء بعض الاقتباسات القليلة من المشاعر الورعة - لا تزيد إلا قليلا عن نثر لخطبه الأكاديمية التى ألقاها شلنج عام ١٨٠٧[٨] وسلسلة الأبحاث « عن مبادىء النقد المعتدل » (١٨١٤) التى اعتبرها كولردج « أفضل ما كتبه »[٩] تتابع الفرق الذى سمّاه . الفيلسوف الألمانى كانت فى كتابه « نقد ملكة الحكم » على نحو شديد حتى أن كولردج أخذ حتى الحكايات والأمثلة التى ضربها كانت[١٠] وكولردج فى مناقشته للتقابل بين الأدب القديم والأدب الحديث أعاد تقديم فقرة هامة من دراسة شيلر «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى »[١١] ومخطوطة الملاحظات عن

(٨) البينة يمكن أن نراها بوضح ما يكون فى طبعة سارة كولردج وفى « السيرة الأدبية » .

(٩) رسائل من شعراء البحيرة .. إلى دينال ستيتوارت (لندن ، ١٨٨٩) ص ٢٣٣ عن «حديث المائدة » (أول يناير ١٨٣٤) ص ٢٠٠ - ٢٠١

(١٠) انظر الملاحظات فى « السيرة الأدبية » الجزء الثانى ، ص ٢٤١ ، ص ٣١٣ .

(١١) «أشتات من النقد » بإشراف رايسور ص ١٤٨ - ١٤٩ عن شيلر جرى الاقتباس فى المجلد الأول من هذا التاريخ ، ص ٢٣٨

محاضـرة « الفطنة والفكاهة » هى خليط من كتاب « المـدرسة الإعداية»[١٢] لجان بول . وكولردج فى أمـثلة عديدة يقتبس من أوجـست فلهلم شلجل . وهناك محاضرة عن الدراما اليونانيـة هى بكل بساطة ترجمة من شلجل « وكان يجب ألا تندرج فى كل أعمال كولردج»[١٣] على الإطلاق والعديد من الفروق الهامة مستـمدّة من شلجل . وهكذا نجـد أن صيـغة الفـروق بين « الانتظام الآلى » و«الشكل العضوى » هى صيغة مترجمة حرفية[١٤] .

هذه هى الأمثلة الرئيسيـة للاقتباسات المباشرة أو نثر العـبارات فى كتابات كولردج الجمـالية النقدية . وهناك المزيد من الكثير الذى يمكن أن نستمده من تأملاته الفلسـفية والعـلمية . وبحـثه « نظرية الحيـاة » ليس إلا مجرد فـقرات فسـيفسـائية من شلنج وسـتفتـر ؛ ومحاضـرته عن مسرحـية « برومثـيوس » لأسخيلوس تعيد نشـر بحث شلنج « آلهة ساموثراج»[١٥] وكتابه الكبير « المنطق » الذى يقع فى مجلدين والذى لم يـنشر معظمه حـتى الآن هو عرض مطور إلى حد كبير لكتاب كانت « نقد العقل الخـالص » بكل ما فيه من بناء معمارى وما فيـه من جداول المقولات والنقائض وقـد أخذها أخذا حرفـيا[١٦] وتاريخ علم النفس الترابطى فى « السيرة الأدبية » مأخوذ من ماس وهو كاتب ألمانى غامض عن التخيل[١٧] . و « المحاضرات الفلسفية » التى نشـرت مؤخرا تستمد معظم

(١٢) « أشتات من النقد » ص ١١ ، ص ١١٧ ، ص ٤٤٠ وما بعدها وملاحظات رايسور .

(١٣) « النقد الشكسبيرى » بإشراف رايسور ، المجلد الأول ، ص ١٦٧ وجهة نظر رايسور الخاصة .

(١٤) « النقد الشكسبيرى » المجلد الأول ، ص ٢٢٤ مع قراءات فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٨ .

(١٥) هـ . بندكر « مقدمة إلى نظرية حياة صمويل تيلور كولردج » ص ٧ - ١٢ ، و . ك . بفيلر « كولردج وبحث شلنج عن آلهة سامو ثراج » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ٥٢ (١٩٣٧) ص ١٦٢ - ١٦٥ (المؤلف) وساموثراج جزيرة يونانية فى شمال شرقى بحر إيجة (المترجم) .

(١٦) كما هو معروض بالتفصيل فى كتابى « كانت فى انجلترا » (ويرينستون ، ١٩٣١) ص ١١٦ وما بعدها .

(١٧) جوهان جبهار داهد نريخ ماس « محاولة عن الخيـال » ١٩٧٢ ؛ الطبعة الثانية ١٧٩٧ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ص ٧٠ - ٧٣ ملاحظات شوكروس .

معلوماتها وتعاليمها من كتاب تنمان « تاريخ الفلسفة »[١٨] وحتى بين القصائد توجد ترجمات غير معترف بها : وأخطرها حالة «ترنيمة قبل شروق الشمس» حيث يستحيل إنكار دليل محاولة الاخفاء المتعمدة[١٩] وفى كل الحالات الواردة لابد أنه كانت أمام كولردج النصوص الفعلية أو أنه استخدم ملاحظات مطولة نقل منها بشكل مباشر . ويلوح لى من ناحية الأمانة الثقافية ألا ننسب إلى كولردج أفكارا مستمدة بشكل متميز من الآخرين بل حتى منسوخة عنهم .

ولقد حددّ كولردج نفسه علاقاته بشلنج وأوجست فلهلم شلجل . فكولردج فى « السيرة الأدبية » يطرح اعترافا عاما بدينه لشلنج ، بل إنه حتى يقول : « سيكون من السعادة والشرف بما فيه الكفاية إذا ما نجحت فى أن اظهر لأبناء بلدى النسق نفسه بشكل معقول»[٢٠] ولكن هناك ملاحظات هامشية غير مؤكدة التاريخ فيها نقد شديد حيث يتهم شلنج حتى « بالنزعة المادية المفرطة » ، كما أعرب كولردج فى أخريات حياته عن تنديده بالخطابة الميتافيزيقية فى نهاية المجلد الأول من « السيرة الأدبية » (أى الحجة المستمدة من شلنج) باعتبارها «هلامية وغير ناضجة ؛ وهى تحتوى على شذرات من الحقيقة لكن ليس فيها تفكير متكامل »[٢١] وكولردج فى محاضرة عامة يوم ٢٢ مارس ١٨١٩ يهاجم شلنج بقسوة باعتباره « من أصحاب نزعة وحدة الوجود وباعتباره كاثوليكيا رومانيا » . وهناك العديد من الدلائل الأخرى على الاستهجان الذى يظهره

(١٨) المحاضرات الفلسفية بإشراف كاثلين كوبورن . انظر المقدمة والملاحظات فى مواضع متفرقة .

(١٩) أنظر : أدريان بونجور « انظر ترينمة قبل شروق الشمس» لكولردج (لوسين ، ١٩٤٢) من أجل البحث التفصيلى والعادل .

(٢٠) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٠٤

(٢١) أنظر : طبعة سارة كولردج من السيرة الأدبية ، الملحق الأول ص ٣١١ و« عينات من حديث المائدة » ص ٣٣٠ والمناقشة الكاملة فى كتابى « كانت فى إنجلترا » ص ٧٨ و ما بعدها .

كولردج[٢٢] . ومع هذا سيكون من سوء فهم أعمال عقل كولردج أن نستنتج أن الالتزام بآراء شلنج لم يكن إلاّ فى مرحلة عابرة : لقد أراد كولردج أن يفصل نفسه عن نزعة وحدة الوجود ، واستنكر التحولات الدينية المتوجهة إلى روما . وهذا لم يمنعه من استيعاب واستخدام أفكار شلنج ومصطلحه حتى بعد ذلك بفترة طويلة : فيمكن أن نجدها فى « نظرية الحياة » وفى « مساعدات من أجل التأمل » (١٨٢٥) وفى كل الكتابات اللاهوتية المتأخرة[٢٣] وكذلك نجد نقد كانت فى مخطوطة « المنطق » وهو مستمد بشكل كبير من كتابات شلنج الشاب[٢٤] وسوف نرى أن نظرية كولردج الأدبية تدين بدين كبير لأفكار شلنج المحورية . ولايحتاج الإنسان حتى إلى افتراض وجود أى تغير خاص حدث بين ١٠ مارس ١٨١٨ عندما قاد كولردج جمهوره إلى نشر خطبة شلنج عن الفنون الجميلة والمعاصرة وبين المحاضرة التى ألقاها تقريبا بعد عام والتى ندّد فيها به على أنه كاثوليكى رومانى . ويستطيع كولردج أن يدافع عنه ويستوعب علم الجمال والفلسفة الطبيعية عند شلنج وحتى تحليل العلاقة بين الذات والموضوع . ومع هذا لايزال يريد أن يرسم خطًا حادا لاستبعاد أى شىء قد يبدو متعارضا مع الأرثوذكسية الإنجليكانية .

ولم يعش كولردج حتى يدافع عن نفسه ضد الاتهامات بالانتحال من

(٢٢) السيرة الأدبية ص ٣٩٠ – ٣٩١ ويكرر كولردج عملية القيل والقال الخبيث بدون أساس من الحقيقة . وشلنج لم يتحول فى معتقده الدينى إطلاقا . ولابد أن ما قالته الآنسة كوبرن خاطىء عندما ذكرت وجود دعوة وجهت لشلنج « إلى جنيف » . فقد تكون الدعوة « بينا » لاجنيف . وكانت هناك مفاوضات فى ١٨١٦ لدعوته لزيارة بينا . « الأعمال » بإشراف أوتوفاير (ليبزج ١٩٠٧) المجلد الأول ص ٥٨ من التصدير .

(٢٣) انظر : « مساعدات من أجل التأمل » ص ١١٧ – ١١٩ « حوار بين دموسيوس وميستس » ملاحق « كتاب رجل الدولة » وكتابى « كانت فى إنجلترا » واليزابيث فنكلمان « كولردج والفلسفة الكانتية » خاصة ص ١٢١ والذى يختلف عن استنتاجاتى الراهنة .

(٢٤) يتضح هذا فى كتابى « كانت فى إنجلترا » وخاصة ص ٩٥ وما بعدها .

شلنج[٢٥] وقد دافع بالفعل عن نفسه ضد اتهـامات مماثلة بالنسبة لشلجل وفعل هذا بفاعلية[٢٦] وهو بالتأكيد على حق فى قوله إنه لايحتاج إلى معرفة بشلجل ليعلن أن الحكم على شكسـبير مماثل لعبقـريته . والحجج ضد تصور شكسـبير على أنه المتوحش النبيل الذى ينتهك كل القـواعد ترد عند شلنج ومتضمن هذا فى عديد من المناشقات الانجليزية عن فن شكسـبير عند وب ومورجان وآخرين . كذلك يمكن لكولردج أن يستشعر بشكل رائع أن تصوره لهاملت كمثقف تصور أصيل بالنسبة له ويختلف كثيرا عن تخطيط الـشخصية فى محاضرات أوجست فلهلم شلجل . وبالفعل كان فريدرك شلجل أول من اقترح مثل هذا التفسير ، غير أن كولردج لم يكن بالمرة معتمدا حرفيا على فقرته الموجزة[٢٧] .

ومع هذا بينما كولردج على حق بالنسبة لمعظم هذه النقط الهامة فإنه أدرج شيـئا مضـللا للغاية عن تسلسل عـلاقاته . فأوجـست فلهلم شلجل[٢٨] وهو نفســه يعترف بأنه قـد قرأ شلجل مـؤخرا فى عام ١٨١١ ، ومن المؤكـد بعد

(٢٥) الاتهامات بالانتحال وجهها لأول مرة دى كوينسى فى « مجلة تيت » (١٨٣٩) وأعيد طبعها فى « كتابات مجموعة » بإشراف ماسون ، المجلد الثانى بصفة خاصة ص ١٤٥ - ١٤٦ ؛ وبعد ذلك من جانب ج . ف . فرير فى «مجلة بلاكوود » العدد ٤٧ ، (١٨٥٠) ص ٢٨١ - ٢٩٩ .

(٢٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٨ - ٩ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٦٤ ، ص ٢٣٥ - ٢٣٨ ، ص ٣٠٦ ؛ السيرة الأدبية المجلد الأول ، ص ٢٢ فى الهامش عن الملاحظات ، ص ١٠٢ .

(٢٧) كتب الشباب النثرية ، إشراف مينور ، المجلد الأول ص ١٠٦ - ١٠٧ انظر ص ٢٧ فى هذا الكتاب .

(٢٨) يؤكد كولردج أنه لم يسمع إطلاقا عن «محاضرات» شلجل قبل ١٢ ديسمبر ١٨١١ عندما أحضر له أحد المستمعين الألمان وهو برنارد كروس (قرأت عندم . رايسور أن الاسم هو «كروسف» لكن بشكل يبدو أنه غير صحيح) ، نسخه وقال له « لقد نُشر فى التو وهو يغادر ألمانيا بما لا يزيد عن أسبوع من تاريخه » (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧) ، وعند مـا كان كولردج يحـاضر لأول مـرة عن شكسبير فى يناير ١٨٠٨ يبدو أن الاتهام باعتماده على شلجل غير ذى موضوع وأنه اتهام غير صادق . ولكن هناك حقيقتان لابد أن نلاحظهما . أولا أن أول كتاب لشلجل الذى يقع فى مجلدين قد نشر بالفعل عام ١٨٠٩ والمجلد الثالث (الذى يحتوى على مناقشة شكسبير) قد نُشر فى ديسمبر ١٨١٠ (مـع صفحة صغيرة مؤرخة فـى ١٨١١) . وفـى ٢٩ ينايـر ١٨١١ كان كولردج يناقش «فكـرة =

١٨١١ كانت محاضرات كولردج عن شكسبير تأخذ الكثير من شلجل . بل لقد بلغ الأمر أن كولردج اصطحب معه المجلدات إلى محاضرات ١٨١٢ - ١٨١٣ وطلبها ثانية لمحاضرات ١٨١٣ - ١٨١٤[٢٩] ولا تطأ المحاضرات المتأخرة نفس الأرض ، والاحتمال فى هذا يرجع إلى أن شلجل كان قد ترجمه جون بلاك عام ١٨١٥ ، ومن ثمّ أصبح معروفا لدى الجمهور .

= شلجل عن الجوقة اليونانية » مع هنرى كراب روبنسون ، وهذا برهان على أنه قرأ المجلد الأول (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢١٢) وفى ٦ نوفمبر ١٨١١ كتب إلى روبنسون : « أنا شغوف ثان أرى (أعمال) شلجل قبل أن تبدأ المحاضرات » (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٢) وهو تعبير يصعب أن نفسّره برغبته فى أول تعرّف بكتابات شلجل . وفى المحاضرة الثالثة يوم ٢٤ نوفمبر ١٨١١ قيل إنه ناقش « وحدة الاهتمام » ، وهو مصطلح لابد أنه مستمد من المجلد الأول من « محاضرات » شلجل ، كما أن لا يبدو محتملا للغاية أن كولردج قد عرف مصدر شلجل وهو دى لاموت الناقد الفرنسى فى أوائل القرن الثامن عشر (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ص ٨٢) .

والتشابهات الكبيرة بين مناقشة كولردج لمسرحية « روميو وجولييت » وتناول شلجل لها (النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١ - ٧ ؛ المجلد الثانى ص ١١٤) يمكن أن نفسرها بأفضل ما يكون إذا افترضنا أن كولردج قد عرف مقال شلجل الشهير فى « الخلق القويم والنقد » (١٨٠١) أو فى أول طبعة فى مجلة شيلر « هورن » (١٧٩٧) وهى مجلة معروفة على نطاق واسع وظهرت من المطبعة عندما كان كولردج فى ألمانيا والحجة التى تدل على معرفة كولردج بشلجل والتى تبدأ يوم ١٢ ديسمبر ١٨١١ تتجاهل الفرص المتاحة التى كانت لكولردج بمعرفته بالنقد الألمانى من كتب أخرى ودوريات وعلاقات شخصية . وكولردج قد عرف تيك فى روما عام ١٨٠٦ وتحدث معه عن مسرحيات شكسبير المشكوك فيها «النقد المتنوع» ص ٢٨٧ ؛ « المحاضرات » ، (المجلد الثانى ، ٦٧٠ ؛ إ . ك تشامبرز « كولردج » (أكسفورد ؛ ١٩٣٨) ص ١٩٠ وصوفيا برهاردى أخت تيك تحدثت بحماسة لأوجست فلهلم (وكان عند كويت) عن «الانجليزى العجيب » (لقد نسيت اسمه !) الذى درس كانت وفيشته وشلنج والشعراء الألمان القدماء وأعجب بترجمة شلجل لشكسبير » على نحو لايُصدق » الرسالة المؤرخة فى ٦ فبراير ١٨٠٦ فى « الرومانتيكية المبكرة فى الرسائلالشليجلية بإشراف ج . كورنر (براوق ، ١٩٣٦) المجلد الأول ، ص ٢٩١ - ٢٩٢ وكولردج قد عرف فلهلم فون همبولت فى روما بشكل كاف ليقرأ « قصيدة الأمور الصميمية » لوردزورث (الشذرة ص ٣٣٧) . ولقد اقترض بشكل مستمر كتبا ألمانية من دى كوينسى وروبنسون ويجب أن نستنتج أن كولردج كان قارئا نهما لعلم الجمال والفلسفة الألمانيين .

(٢٩) النقد الشكسبيرى ، ص ٢٦٠ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الثانى ص ٩٤ والمشرف أ. ل. جريجس يخطىء بالنسبة لكتاب « قراءات شلجل » على أنه «قراءات فلسفية» لفريدريك شلجل والذى لم يكن قد طبع حتى ١٨٣٦ - ١٨٣٧ .

وعلى الانسان أن يستنتج أن تأكيدات كولردج عن تواريخ معرفته بنصوص معيّنة واعترافاته بعد إنه للمؤلفين الألمان وآرائهم الدينية والفلسفية لا شأن لها إلا قليلا بمناقشة التأثر . ففى حالة شلنج وشلجل فإن الدليل على الاقتباس المباشر لا يمكن تفنيده . وبطبيعة الحال يجب الإقرار بأن هذا الدليل لا يؤثر إلاّ فى أجزاء معينة من كتابات كولردج الفلسفية والنقدية . ولكن وراء التصريحات الشفوية ونثر العبارات اللصيقة علينا أن ندرك أيضا أن كثيرا بل معظم المصطلحات الرئيسية عند كولردج والفروق التى يرسمها مستمدة من ألمانيا . والوضع الجمالى العام - الرأى الخاص بالعلاقة بين الفن والطبيعة ، وتصالح الأضداد ، والخطاطية الجدلية الكلية - مصدرها شلنج . والفرق بين الرمز والمجاز يمكن أن نجده عند شلنج وجوته ، والفرق بين العبقرية والألمعية عند كانت والفروق بين ما هو عضوى وما هو آلى ، وبين ما هو كلاسيكى وما هو محدث ، بين النقل الجامد والنقل التصويرى وارد عند أوجست فلهلم شلجل . والاستخدام الفريد الذى اتبعه كولردج لمصطلح « الفكرة » يرجع إلي الألمان ، والطريقة التى يربط بها التخيل بعملية المعرفة واضح أنها هى أيضا مستمدّة من فيشته وشلنج . وبطبيعة الحال من الحق أن بعض هذه الأفكار مصدرها الأقصى فى القديم ويمكن أن توجد عرضا عند الأفلاطونيين الجدد الانجليز . وكولردج قد عرف أفلاطون وأفلوطين وكودورث وهنرى مور وآخرين ، لكنه لايزال يستخدم النهج الجدلى نفسه على نحو استخدامه له ، ونفس مبحث المعرفة والمصطلح النقدى نفسه[٣٠] . وكولردج لا يمكن أن يكون معروفا لدى

(٣٠) كل هذا إنما يتجاهله الذين جعلوا كولردج مستقلا تماما عن الألمان ومن ثم يحلقون فى وجه كل الدلائل وخاصة أحدثهم ر.ل برت « نظرية كولردج عن التخيل » فى « دراسات انجليزية » ١٩٤٩ بإشراف سير فيليب ماجنوس (لندن ، ١٩٤٩) ص ٧٥ - ٩٠ وهناك دليل هام واحد هو أن كولردج قد أدخل عديدا من المصطلحات والمصطلحات المزدوجة المتقابلة الشائعة اليوم إلى الإنجليزية من ألمانيا - السيكولوجى ، الجمالى ، والموضوعى - الذاتى ، العضوى -

شوبنهور وهيجل ودى سنجتيس و بلنسكى ؛ بالإضافة إلى ذلك فإن معظم المفاهيم والنظريات والأفكار الموجود فى العالم الناطق بالانجليزية والتى تُنسب اليوم لكولردج يمكن أن توجد عندهم . وفى ألمانيا كان هناك كيان كبير من الفكر الجمالى الذى أشع ببطء على فرنسا وإيطاليا وأسبانيا وروسيا . وفى انجلترا كان كولردج يقف وحيدا تماما متميزا بشدة حتى عن أقرب الملتصقين به : وردزورث ولامب وهازلت الذين لم تكن لهم إلا صلات ألمانية واهنة . وإن المصطلح والخطة الجدلية والجو العقلى كله يجعل كولردج بمعزل عن الآخرين . والفرق لا يشرحه إلاّ تبنى كولردج للألمان وجلبهم إلى انجلترا . وهذا فى حد ذاته يشكل قيمة تاريخية هامة لا يجب التقليل منها . لقد كان كولردج المصدر الأساسى فى هذا المضمار لا بالنسبة للخط الممتد من النقاد الانجليز فحسب ، بل أيضا بالنسبة لأصحاب النزعة الكلية الصورية من الأمريكيين وبالنسبة لإدجار آلان بو ، وبالتالى بالنسبة للرمزيين الفرنسيين بشكل غير مباشر .

وما كان قد قيل من قبل وما كانت هنالك حاجة إلى قوله يمكن تفسيره على أنه يتضمن أن كولردج كان مجرّد صدى للألمان بدون أصاله وبدون استقلال . وليست القضية على هذا النحو ، بل بالأحرى جمع كولردج فى

الآلى ، العقل – الفهم ، المفارق – الكلى الصورى ، الرمز – المجاز ، النقل الآلى ، الكلاسيكى – الرومانسى إلخ . انظر : ج . اسحق : « المصطلح النقدى عند كولردج » مقالاتت ودراسات ، العدد ٢١ (١٩٣٦) ص (٨٦ – ١٤٠) وفى حالات نادرة التقط آخرون هذه المصطلحات فى فترة أسبق قليلا . وكولردج نفسه حاول أحيانا أن يتتبع هذه المصطلحات فى التاريخ ، وقال إن هذه الفروق موجودة عند المدرسين والمتخصصين فى الإنجليزية ؛ لكنه لم يطرح أى دليل مقنع . وحتى مصطلح « الحسّى » رغم أن ملتون قد استخدمه فإنه يبدو لى أن الذى أوحى به هو « الخطيئة » . و « الجو » بالمعنى الأدبى الذى يعتبره اسحق أصيلا عند كولردج استخدمه هردر وآخرون من قبل وحتى « الفعالية » اقترحه شلنج رغم أن المصطلح يرد عند جون براون فى دراسته « العناصر الطبيعية » (١٧٨٠) من قبل .

رباط واحد الأفكار التى استمدها من ألمانيا بشكل شخصى بل وربطها زيادة على ذلك بأعنَّة من تراث الكلاسيكية الجديدة والنزعة التجريبية البريطانية فى القرن الثامن عشر . . وسوف نحاول أن نحلل تلك المعالم المختلفة ونتبين كيف قام نسق كولردج باستقلال ونضع هذا تحت الفحص الدقيق .

يختلف كولردج عن معظم الكتاب الانجليز السابقين ببحثه عن مبحث للمعرفة وميتافيزيقا يستمد منهما علم الجمال عنده ، وبالتالى نظريته الأدبية ومبادئه النقدية . ولقد استهدف وحدة نسقية كاملة واستمرارية وإن كان فى التطبيق ترك فجوات واسعة . لكنه قام بمحاولة وأصرّ بحق على أهمية هذه المحاولة . وهو أحيانا يتكلّم عن « مرضه الخاص بالنزعة الكلية والنزعة التكاملية » وهو يروى حكاية عن دافعه الخيالى لا ستكمال المعمار المتهالك لبعض القطع الخشبية الخامدة فى المدفأة فى آخر الليل[٣١] لكنه عادة ما يقرر بحماس وبقناعة أن « غاية وهدف العقل كله هو الوحدة والنسق » و « الغاية القصوى للفكر الإنسانى والمشاعر الانسانية هى الوحدة»[٣٢] ويجب أن يهدف إلى «قوانين ثابتة للنقد قائمة من قبل مستمدة من طبيعة الإنسان» ؛ تهدف إلى «علم للاستدلال والحكم على منتجات الأدب»[٣٣] والمنهج هو شعار كولردج الدائم : فالمنهج هو الذى يلهم اهتماماته بالموسوعات وتصنيف كل المعرفة . والمنهج يعنى «الوحدة مع التقدم» و «إنه ذلك الذى يوحد ويجعل من أشياء كثيرة شيئا (واحدا) فى عقل الانسان» ، إنه «الفكرة الأساسية» ، إنه « المبادرة»[٣٤]

(٣١) النفس السوية ، إشراف كولردج ، ص ١١٧ ويرجع إلى عام ١٨٠٥ .

(٣٢) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٨٧ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٦

(٣٣) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ،ص ٤٤ ؛ الرسائل ، إشراف كولردج ، المجلد الثانى ، ص ٦٢٨

(٣٤) بحث عن المنهج ، إشراف سيندر ، ص ٢

وكولردج قد ذهب إلى أقصى مدى فى القول إن الشعر « يدين بكل سحره وكل جماله وكل قوته للمبادىء الفلسفية للمنهج»[٣٥] والعبارة لها معناها إذا ما علمنا أن المنهج يعنى الوحدة وقوة التوحيد وأن المنهج - من ثمّ- متطابق مع أعمال التخيل الإبداعى.

ويقول كولردج إن هذه المبادىء يجب أن تقوم على « الطبيعة الإنسانية » أى يجب أن تترتب على تحليل العقل الإنسانى . ويتأرجح كولردج وهو مرتبك بين الأساس السيكولوجى والأساس المعرفى لمثل هذا التحليل . وهو نفس عدم اليقين الأساسى الذى سوف نجده فى موضع آخر والصراع نفسه بين تراث علم النفس التجريبى وجدل المثاليين الألمان . ويقول كولردج عن نفسه فى سنوات ١٧٩٠ إنه « وفق الملكة أو المصدر الذى تستمد منه اللذة من القصيدة أو الفوة فإننى أقدر قيمة مثل هذه القصيدة أو الفقرة»[٣٦] وفى التعريف الشهير للشعر فى « السيرة الأدبية » هناك ميل للتأثير النفسى على القارىء ، فالشاعر « يجعل نفس الإنسان كلها فى حركة ونشاط مع جعل ملكاتها ثانوية بالنسبة لكل منها حسب قيمتها وأهميتها النسبية»[٣٧] وكولردج لم يقم إطلاقا بتطوير مثل هذه الخطاطية السيكولوجية ؛ ومع هذا فقد وضع الملكات بدْءا بالحواس وصعودا إلى الفعل فى مرتبة واضحة تماما ، واستخدم الفرق بين التخيل والخيال كمعيار للقيمة . وهو فى مواضع أخرى حاول بطموح أشد أن « يشتق » مكانة الفنون « ومكانة الشعر » من تحليل الوضع المعرفى أشبه فى ذلك بتحليل فيشته أو شلنج . وذهب إلى « أن هدف فلسفته

(٣٥) بحث عن المنهج ، ص ٣٦

(٣٦) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٤

(٣٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢

وموضوعها » هو « إظهار وحدة الذات والموضوع»[٣٨] وقد تصور الطبيعة على أنها متوحدة مع ذلك الذى يوجد فى الانسان كعقل وكوعى ذاتى . إن الوجود متوحّد مع المعرفة ومع الحقيقة[٣٩] والفن يكتسب مكانته « كتوسط وتوفيق بين الطبيعة وما هو انسانى تماما»[٤٠] ولكن تمجيد الفن هذا إلى مصاف الدور الميتافيزيقى الذى يجعل منه مركز الفلسفة هو مجرد إعادة عرض لما عند شلنج ويظل وارداً فى كتابات كولردج . ولقد أقلع عن محاولة رأب الصدع بين علاقة الذات بالموضوع وبين التخيل ، إما لأنه ظل غير مقتنع باستنباطات شلنج المتطورة أولأنه شعر بأصالة أنه لا يستطيع أن يفرض الجدل المستفيض من كتاب شلنج «نسق المثالية الكلية الصورية» على قرائه . ومن ثم يتبنّى الرأى الفج بإدراج رسالة من صديق يحتج فيها على سواء استخدام الحجج ويلخص النتيجة التى توصل إليها فى الفقرة الشهيرة عن التخيل الأولى والثانوى . ومرة أخرى نجد هذه التفرقة مستمدة من شلنج ويؤكد هذا الفرق وجود قوة للتخيل تشكل الادراك الحسى ، ومن ثم فهى قوة لا شعورية بينما التخيل الفنى - رغم أنه مستمر مع كل التخيل الأول الإنسانى - يختلف « بالتعايش مع الإرادة الشعورية»[٤١] . وعلى ما أعتقد فإن كولردج لم يستخدم إطلاقا ثانية الفرق بين التخيل الأولى والثانوى ، ولم يناقش إطلاقا ثانية وظيفة الفن بمصطلحات تمجيدية من شلنج .

(٣٨) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٧٨

(٣٩) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ١٧٦ ؛ أيضا المجلد الأول ص ١٨٢ - ١٨٣ ، ٨٩ - ٩٠ وفى المحاضرات الفلسفية ص ١١٤ ويُنسب هذا المذهب لفيثاغوراس .

(٤٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٣ ، ص ٢٥٤ - ٢٥٥

(٤١) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٢٠٢

إن كولردج يتجاهل عـادة مشكلة الفن ويناقش الجمال . وأحيـانا يستخدم مصطلحـات من شلنج : الجمال هو « الهـيروغليفـية (أى الأسرار) المختـزلة للحقيقة - إنه الوسيط بين الوجدان والعقل والقلب ، إنه التواصل الصامت بين الروح والروح فى الطبيـعة»(٤٢) ولكن فى موضع آخـر أخذ بالأفكار الشـائعة عند شيلر عن وحـدة الحياة والشكل عـلى أنه جوهر الفن(٤٣) . وفى سياقات أخرى ينحدر إلى مـصطلح صوفى أفلاطونى جديد ؛ فهو يسـتطيع أن يتحدث عن «الجمـال المجاوز للحسّى ، وجـمال الفضـيلة والقداسة » وإدراكـه الحسّى المباشر على أنه « نور العين »(٤٤) وفى معظم الأحيان يكرر النظرية القديمة عن الجمال على أنه التناغـم ، هو الوحدة فى الكثرة(٤٥) وفى أحيان أخرى يطرح حجج كانت بالنسـبة لتمييـز الجميل عن المفيد والملائم . وكـولردج مثل كانت يصـر على أن الجمـال يجب أن يعطى « لذة مـباشـرة » ، وهذه هى طريقتـه الفريدة فى ترجمـة « الغرضية اللاغرضيـة » عند كانت إلى اللذة حيث لا يأتى شىء يقـينى أو يتوسط بيننا وبين المـوضوع(٤٦) ولكن كل هذه التـأملات عن الجمال عند كولردج هـى بدون هضم وبدون ترابط : فهى لا تفضى إلى نظرية عن الأدب ولا تلعب أى دور فى هـذه النظرية رغم أن الإنسـان يفـتـرض فى كولردج أنه يرى مبدأ الوحدة فى التنوع ، هو الجسر بين الجمال العام والشعر .

(٤٢) أوردها موبرهد : « كولردج فيلسوفا » ص ١٩٥

(٤٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٧ ؛ عن شيلر : الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن عشر ، ص ٥٥ ؛ المجلد الأول من هذا التاريخ ص ٢٣٤

(٤٤) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٢٤٦ ، ص ٢٤٣

(٤٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٢

(٤٦) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٤

وتأملات كولردج عن الجليل - رغم تنوّعها بشكل كاف - فإنها لا تتجمع ، ويصعب أن تدخل فى نظريته عن الأدب[٤٧] والجليل عنده كما عند كانت يعد ذاتيـا : « لا يوجد مـوضوع للحس يكون جـليلا فى ذاته ، ولكن فـقط طالما أجعل منه رمزاً لفكرةٍ ما . ويضرُب كـولردج مثلا : « انَّ الدائرة شكل جميل فى ذاته ؛ إنها تصبح جليلـة عندما أتأمل الخلود من ورائها »[٤٨] وفى مواضع أخرى « لا يعد الجليل كُلاً أو أجـزاء ، بل وحدة ككل بلا حدود وبلا نهاية » ، إنه « كمال كلى »[٤٩] . وفى أوقات أخـرى يتقبل كـولردج علاقة وثيـقة بين الجليل واللاتناهى وهو مـثل شلنج والأخـوين شلجل يطبـقـه على تفرقـة بين الأدب القـديم والأدب الحديث . والأدب الـيونانى مـتناهٍ والأدب الرومـانسى المسيحى يسعى إلى اللامتناهى . وهكذا يمكن لكولردج أن ينكر على اليونانيين الجلال ، وهو يقـتبس فقـرات من الإنجيل ومن ملتون كـأمثلة على الجليل[٥٠] ولكن لا يتمخض شىء كثير من هذه التصـورات فى التطبيق كما أنه لا يُستَغل شىء من مصطلحات مرتبطة بالجليل مثل « العظيم » و « المهيب » .

وبالطريقة نفسها تأتى تصـريحات كولردج عن الذوق وهى لاتكاد تتجاوز المسائل التى طرحـها كانت فى كتابه « نقـد ملكة الحكم » . وكولردج قلق من جراء المماثلة المستمدة من التذوق وهو حريص على تأكيد أن الذوق ليس مجرد

(٤٧) هناك مناقشة متطورة من جانب كلارنس د. ثورب : « كولردج عن *الجليل* » فى « وردزورث وكولردج . دراسات فى تكريم ج. م. هاربر (برينستون ، ١٩٣٩) ص ١٩٢ - ٢١٩

(٤٨) شذرة طبعها ت.م رايسور ص ٣٥٢ - ٥٢٣

(٤٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٩

(٥٠) ملاحظات هامشية لهردر فى المجلة الجديدة السلسلة العاشرة العدد الرابع (١٩٠٥) ص ٣٤٢ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ، ص ١١٧ . النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص٢٢٢ ؛ أشتات من النقد ، ص ٧ ، ص ١٢ ، ص ١٤٨ ، عينات من حديث المائدة ، ص ١٨٨

شعور باللـذة والألم بل يتضمن « إدراكا حـسيا عقليا للـموضوع » ، و « هو ممتزج بمرجعيـة متميزة ترتدّ إلى حسـاسيتنا إزاء الألم واللذة »[٥١] وفى مواضع أخرى يُدلى بملاحظات بأسلوب مناقشات القرن الثـامن عشر : فهو يوافق على رأى رينولدز القائـل إن الذوق يجب تحصيله بدراسـة خيـرة النماذج ويجب أن يقـوم على مـعـرفـة بمبادىء الـنحو والمـنطق وعلم النفس « ويصـبح غـريزة بالعادة»[٥٢] وأحيـانا يأخذ بتحليل الفيلـسوف كانت للذوق ؛ فهـو يعدّه ملكة متوسطة بين العـقل والحواس وينسب إليه الدور الذى يلعبـه التخيل . وهو فى مواضع أخرى يمنع صور الأحاسيس ويدرك أفكار العقل[٥٣] . وكولردج يطرح أيضا المشكلة الرئيـسية فى كتاب كـانت « نقد ملكة الحكم » فيما يـتعلق بكلية التذوق ويقـررها بطريقة كـانت : « إننا نزعم - بدون إرادة - أن كل العـقول الأخرى عليهـا أن تفكر وتشعر بنفس الطريقـة » . إن كل إنسان فى كل لحظة «يشرّع لكل الآخرين » . وكولردج - مثل كانت - يرسم فرقا بين حكم الذوق الذى « (نتوقع) فيه أن الآخرين يمكن أن يتطابقـوا معنا ولكننا (نشعر) بعدم وجود حق للمطالبة بذلك» و « حكم الفعل الأخلاقى الذى هو جبرى ومن ثم قطعى »[٥٤] .

هذه الشذرات المختلفة عن علم الجمال - وهى مستمدة من مصادر متنوعة من شلنج ومن كانت ومن علماء نفس القرن الثامن عشر لا تمنح كولردج مكانة هامة فى تاريخ علم جمال عام . ونظريته الخاصة عن الشـعر أكثر أهمية بكثير ، ففيها قـام بمحاولة أصيلة للتركيب . ولقد حاول كولردج أن يـستخرج خطاطية

(٥١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٧٨ - ١٧٩ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٨

(٥٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٦ ، ص ٦٤ . .

(٥٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٧ .

(٥٤) السيرة الأدبية المجلد الثانى ، ص ٢٤٩ ، ص ٢٤٢

من شأنها أن توجد وصفًا للشاعر وأدواته وملكاته ووصفاً للعمل الفنى نفسه وتأثيره على القارىء . وهو فى هذه التقسيمات الرئيسية الثلاث حاول أن يطبق مبدأ منطقيا واحدا مماثلا : إنه يقول إن هناك مبدأ الوحدة ولكن فيه يوجد فرق يجب مهما يكن ألاّ يكون متناقضا تناقضا تاما وألا يكون منفصلا . والمنطق هو أن الكل هو محصلة الأجزاء لكنه أكثر من مجموع الأجزاء وهذا المنطق «المقدّس » يتغاير على أى حال - مع تطبيق خطة ثلاثية للجدل : تصالح الأضداد : الأطروحة والنقيض والمركب . وفى أحيان أخرى يجرى التخيل عن الخطاطية المتطورة ويحل كولردج مشكلته حلاً مريحا بأن يكون فى كلا الجانبين فى الوقف نفسه .

هناك أولا الشاعر أو العبقرى (والمعنى يكاد يكون متطابقا) ومثال على ذلك شكسبير فهو الشاعر المثالى . وهناك قائمة مطولة من التوصيفات المطلوبة فى الشاعر : الحساسية ، العاطفة ، الإرادة ، الحسّ الْحَسَن ، الحكم ، الخيال ، التخيل الخ . ويجب أن يكون أيضا إنسانا حسنا وميتافيزيقيا عميقا (ضمنياً) إن لم يكن « جليًا » . والشاعر « هو أيضا مؤرخ وعالم طبيعى فى ضوء الفلسفة وحياتها بالمثل » ، زيادة على ذلك هو رجل دين . ويذهب كولردج إلى « أن الشاعر غير الورع هو إنسان مجنون ، إنه كيان مستحيل »[(٥٥)] ويبدو أن هذا التأكيد يتبدد فى وجه البداهة ولكن له معنى إذا ما جرى تفسيره بحرية على أنه يعنى أن الشاعر يجب أن تأخذه الأ عاجيب كسرٍ للكون . وتبدو هذه الأقوال أشبه بأقوال شعراء عصر النهضة وهى معرّضة لأن تكون مشحونة بالخطأ

(٥٥) الرسائل ، ص ٣٧٢ ، السيرة الأدبية المجلد الثانى ، ص ١٨ - ٢٠ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٨٧ ، ص ٢٣٠ ، ص ١٤٨ ؛ أشتات من النقد ، ص ٣٤٣ .

العــقلى . وفى بعض المناسـبات يبـدو كولـردج أنه يقع فى هذا الخطأ . وهو يصف استعداد الشاعر المرغوب فيه حتى فى مجال التشريح وعلم توازن الموانع وعلم المعـادن وعلم الحفـريات وهكذا . وهو نفســه درس كل العلوم من أجل ترنيماته التى رسم أن يبدعها عن الشمس والقمر والعناصر ، وأكد دور الشاعر الفيلسوف النسقى عند وردزورث(٥٦) ولكن أكثر من هذا أدرك كولردج أن هناك تنّوعا فى التطابق بين الفيلسوف والـشاعر . ورغم أنه لم يصف هذا نظرياً فإنّه هو نفسه عاش بالفعل الصراع فى حياته .

ويتـضح إدراج مثل هذه المتطلبـات الفلسفـية إذا أدركنا أن العـبقـرية عند كولردج هى دائما موضوعية غير شخـصية موجهة نحو التقاط الكون كله . إن الشاعر لا تـستثيره الاهتـمامات الشخـصية : « أن تكون لدينا عبـقرية هو أن نعيش فى الكل وألا نعـرف نفسا سوى تلك المنعكســة لا من الموجودة التى من حولنا من رفاقنـا فحسب بل تنعكس من الزهور والأشجـار والوحوش أيضا ، أى من سطح المياه ورمال الصحراء . إنّ رجل العبـقرية لا يجد انعكاسا لنفسه إلا لو كان فى سر الوجود فحسب »(٥٧) . ويرى كولردج فى قصائد شكسبير المبكرة الوعد بالعبقرية فى « اختيار الموضوعات البعيدة جدا عن المصالح الخاصة وظروف الكاتب نفســه » . وذروة المديح لشكسبير مـوجودة بالنسبة « للتــباعد الكامل عن مشاعر الـشاعر الخاصة وعن المشاعر التى يكون بالنـسبة لها الفنان المصور والمُحَلِّل معا»(٥٨) وشكسبير أشبه « بإله سـبينوزا - إنه الإبداعية المطلقة

(٥٦) رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ، ص ٧١ عن قراءة الترنيم انظر ج . ل . لوويس : الطريق إلى إكزانا دو (بوسطن ، ١٩٢٧) ص ٧٣ - ٧٦

(٥٧) السيرة الأدبية ، ص ١٧٩

(٥٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٤ - ١٦ ، عن النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٧ ، ص ٩١ ؛ الرسائل ، ص ٣٧٢ .

القدرة »[٥٩] . وهذا التجرّد ، هذا الاستيعاب التأملى يدفع الواقع وذلك بإبداع واقع جديد يتطلب حكما . وكولردج لا يكلّ من الإصرار على عبقرية شكسبير التى تكشف عن « ذاتها فى حكمه فى أكثر أشكاله عظمة» . ، وهذه العبقرية كاملة للغاية حتى أنها « لا تنكشف فى البناء العام فحسب ، بل فى كل التفاصيل أيضا »[٦٠] .

من هذه الأقوال يمكن أن تستنتج أن الشاعر هو فيلسوف ، إنه ملاحظ نزيه ، صانع واع وعيا ذاتياً ، مشرّع . غير ، أن كولردج برأية فى الشاعر كإنسان كُلّى يمكن فى الوقت نفسه أن يقول إن الشاعر يعمل « بشكل لا شعورى » : «يوجد فى العبقرية ذاتها نشاط لا شعورى ؛ بل هذه هى (العبقرية) فى رجل العبقرية»[٦١] وكما هو الحال عند شلنج والأخوين شلجل فإن الشاعر هو واع وغير واع معا . ولكن الشاعر عند كولردج هو أيضا إنسان الحساسية وإنسان العاطفة . إنّه يبدع فى « حالة غير عادية الاستثارة » فى « حمّى راسخة » للعقل[٦٢] والشاعر ليس فحسب رجل الوجدان المكثف : لقد احتفظ بهذا الوجدان من الطفولة : « الشاعر هو إنسان يحمل بساطة الطفولة إلى قوى الرجولة»[٦٣] وكولردج لا يفكر فى المواهب التى يكومّها على الشاعر وهى متناقضة ؛ إن الشاعر بكل بساطة هو كل شىء : واع وغير واع ، فيلسوف وطفل ، مُشيِّد وانفعالى . وكولردج يزعم لنفسه وحدة غير عادية من العقل

(٥٩) عينات من قلب المائدة ، ص ٧١

(٦٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٢٦ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٢٢

(٦١) أشتات من النقد ، ص ٢١٠ .

(٦٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٥٦ ، ص ٦٨ انظر ملاحظات عن بوولس ، الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٤ .

(٦٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٤٨ انظر : السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٥٩ ؛ شذرات ، ٦٥

والوجـدان ؛ ووردزوث وهو مثال آخـر على العـبقريـة وإن كان ليس كـاملا كشكسبير يثنى عليه كولردج بسبب «وحدة الفكر العميق والدقيق مع الحساسية» وبسبب «شجنه التأملى» ، وهى صفة تربط الفلسفة والعاطفة معا[٦٤] .

زيادة على ذلك ، فبينما الشاعـر هو الانسان الكلى فإن لديه ملكة خاصة خاصة به أو على الأقل لا يشـاركه فيها إلا المبـدعون الآخرون هذه الملكة هى التخيل والتى هى قـوة توحيد الأشياء وهى وجود كل الموجـودات . لقد أساء كولردج ترجمة كلمـة ألمانية عادية فترجمها إلى اليـونانية بمعنى قوة « التشكيل التجميعى » أو « التوحيد »[٦٥] . إن التخيل هو قوة مَوْضَعَة الإنسان لنفسه ، قوة التـحول الذاتى المتجـدد الخضرة للعبـقرية ، « أن تصبح كل الأشـياء ومع ذلك تظل هى هى ، إن جعل الله مـستشعرا به فى النهـر والأسد والشعلة هذا هو التخيل الحـقيقى[٦٦] . ولكن فى سلم قوى عقل الشاعـر ، فإن التخيل له أيضا هذه الوظيفـة الموحدة : إن التخيل يتوسط بين العقل والفـهم . إنه أشبه بالعقل مستقل عن المكان والزمـان ، ومن ثمّ يعطى الشاعر ملكة الاستغناء عن المكان والزمان[٦٧] ، والتخيل أيضا هو قـوة تغيير الممكن إلى واقع ، و « الامكانى إلى الفعلى » و « الماهية إلى الوجود »[٦٨] وهذه الفكرة يبدو أنها مـستمدة من

(٦٤) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ١٩٧ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٥٩ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٢٢

(٦٥) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٠٧ ؛ النفس الشاعرية ، ص ١٩٩ الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٠٥ – ٤٠٦ أنظر أيضا إلى ماس وهى مقتبة فى طبعة سارة كولردج من السيرة الأدبية (٨٤٧) المجلد الأول ، ص ١ ، ص٩٧ من الملاحظات فى الهامش . والوحدة بالألمانية لا شأن لها بمعنى الواحد .

(٦٦) البغالية الأدبية (لندن ، ١٨٢٦) المجلد الثانى ، ص ٥٩ قائم على النقد الشكسبيرى ، المجد الثانى ، ص٨١ ، السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٠ ؛ أشتات من النقد المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، المجلد الثانى ، ص ٩٥ – ٩٦

(٦٧) أشتات من النقد ، ص ٢٨٦ ، النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٦٨ ، المجلد الأول ، ص ١٩٨ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ص ٢٦٨ – ٢٦٩ .

(٦٨) مساعدات للتأمل ، ص ١٨٦ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٦٧

لبينتز وتطرح جسراً بين تصور الشاعر والشعر نفسه . وهو فى تعريفه الشهير للتخيل على أنه التوازن أو التصالح بين الأضداد إنما يخلط دون تمييز المعالم التى تصف الشاعر بالأضداد التى لا تلاحظ إلا فى العمل الفنى . و« ما هو الشعر ؟» هو فى عقل كولردج « السؤال عينه تقريبا : من هو الشاعر ؟ »(٦٩) .

إن العبقرية والتخيل فى الشاعر متميزان عن الملكات الأدنى والألمعية والخيال المقابلة . وهى ليست أضدادا بالمعنى الذى يذهب إلي أن العبقرية تستبعد الألمعية أو أن التخيل يطرد الخيال . بل بالأحرى إن العبقرية تحتاج إلى الألمعية والتخيل يحتاج إلى الخيال . زيادة على ذلك فهى ملكات متمايزة ومختلفة اختلافا كبيرا . إن العبقرية والتخيل يقومان بعملية توحيد وتوفيق : إنّهما يمتّان إلى مستوى الفكر المقدس والجدل عند كولردج بينما الألمعية والخيال لا يقومان إلا بعملية ربط ، ومن ثم فهما يربطان على نحو آلى . إن العبقرية إبداعية والألمعية آلية . إنه التقابل « بين كل جزء يجرى تصوره منفصلا ثم تتجمع الأجزاء أشبه بالصور المرتسمةعلى ستارة » وهناك منظر فى الخلفية « هو طاقة مفردة وتتعدّل فى كل جزء مركبّ »(٧٠) والحفاظ على الخيال والألمعية هو محاولة أخرى لإبقاء الفكر التجريبى والترابطى بدون اضطراب فى وضع ثانوى فى أسفل نسق مثالى .

والفرق بين العبقرية والألمعية كان قد أصبح شائعا منذ كانت والفرق بين التخيل والخيال يبدو أن مصدره هو التراث السيكولوجى فى أسكتلندا فى القرن الثامن عشر : فهو موجود عند ولين دف وعند دوجالدستيوارت(٧١) وعند

(٦٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢

(٧٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٣٦ ؛ أشتات من النقد ، المجلد الأول ، ص ٥ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٥٣ .

(٧١) دوجالد ستيوارت (١٧٥٣ - ١٨٢٨) أسكتلندى هو أستاذ فلسفة الأخلاق فى أدنبره من ١٧٨٥ إلى ١٨١٠ وقد أثر على الفكر الأسكتلندى . وقد جمع سير وليم هاملتون مؤلفاته ونشرت فى أحد عشر مجلداً بين ١٨٥٤ و١٨٦٠ (المترجم) .

روبرت أ . سكوت[٧٢] غير أن الفرق ارتبط ارتباطا محددا بفعل المعرفة كلها . ففي كتاب « محاولة فلسفية عن الطبيعة الانسانية » (١٧٧٧) من تأليف تِتَنْس وهو كتاب كان معروفا لكانت وكولردج كانت هناك تفرقة بين التخيل الذي هو فنى والشطح الخيالى[٧٣] ؛ ويفرق كانت نفسه بين التخيل المنتج والخيال المثمر والخيال الجمالى . وعند شلنج هناك فرق بين الشطح الخيالى والخيال والذى هو مختلف عند كولردج فى أنه التصور الأصلى والتخارج ، لكنه متشابه فى تأكيده على عملية التوحيد وأنه بالاشتقاق نفسه من الكلمة الألمانية «الخيال»[٧٤] وعند جان بول وأوجست فلهلم شلجل فإن وضع هذه المصطلحات قد انقلب وتعاكس ؛ فالشطح الخيالى أصبح أعلى وارتبط بالعقل ؛ والخيال ليس إلا شكلا من أشكال الذاكرة[٧٥] وعلى ما أعتقد فإننا لا نجد فى أى موضع استخدام هذه المصطلحات متطابقا مع استخدام كولردج لأنه يربط التراث السيكولوجى بجدل الألمان على نحو فريد .

يصف كولردج الخيال بأنه « القوة المجمعّة والرابطة » ، وبأنه « يجمع على نحو متعسف أشياء تكون متباعدة ويصوغها فى وحدة . والمواد تقوم بشكل جاهز أمام العقل ولا يتصرف الخيال إلا بنوع من وضع الأشياء متجاورة[٧٦] والخيال فى التعريف النهائي للمجلد الأول من « السيرة الأدبية » ليس له أى

(٧٢) انظر جون بوليت و و . ج . بيت . الفروق بين الخيال والتخيل فى النقد الإنجليزى فى القرن الثامن عشر » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ٦٠ (١٩٤٥) ص ٨ - ١٥

(٧٣) جوهان نيقولوس تنس « محاولة فلسفية عن الطبيعة الإنسانية » (إعادة طبعة حديثة ، برلين ، ١٩١٣) ص ١٠٣ ، ص ١١٢ .

(٧٤) شلنج ، الأعمال الكاملة ، المجلد الخامس ، ص ٣٨١ ، ٣٩٥ ؛ المجلد الأول ، ص ٣٥٧

(٧٥) انظر فى السابق هنا ص ٤٦ ، ص ١٠٢

(٧٦) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٩٣ - ١٩٤ ، سبق نشرة فى « أمنياتا » ، المجلد الثانى ، ص ١٣ ؛ اشتات من النقد ص ٣٨٧ والرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٠٥

أضداد يلعب معها ، بل هو يثبت ويحدّد . والخيال ليس فى الحقيقة شيئا أخر سوى نمط من الذاكرة وقد تحرر من نظام الزمان والمكان . ولكن بينما كان كولردج يصر على وجود فرق فإنه كان يدرك وجود ظلال . فسبنسر مثلا «كان لديه خيال تصورى ولكن ليس لديه تخيل »[٧٧] . ومن ثمّ فإن المناقشات العديدة عما إذا كان كولردج على حق فى التفريق بين هذه الملكات لاتبدو مفيدة للغاية . فلا يوجد سبب اليوم لأخذ ملكة السيكولوجيا حرفيا . فيجب علينا - كما بذل كولردج قصاراه - أن ندرك الوحدة الأساسية للعقل ونتبيّن أن كولردج يفرق بين الأنماط المختلفة للمواهب الشعرية الملاحظة فى الأعمال نفسها .

ولا يدرك كولردج دائما الفرق بين الشاعر وشعره . فأحيانا يردّ مشكلة تعريف الشعر إلي وصف الشاعر . يقول : « أكبر طابع عام ومميز للقصيدة إنما ينبع فى العبقرية الشعرية نفسها » ، وإنّ مجرد تعريف الشعر لا يكون ممكنا «إلا طالماً هذا القرن لايزال ناجما من العبقرية الشعرية التى تلوّن وتعدل الانفعالات والأفكار والعروض الحية للقصيدة بالطاقة دون مجهود من عقل الشاعر »[٧٨] وهكذا يمكننا أن نحذف الفروق بين العمليات السيكولوجية والقدرات والنتاج النهائى للعمل الفنى والذى هو فى مجال الأدب بناء من العلاقات اللغوية . غير أن كولردج يناقش (بالفعل) - بسعادة - فى مواضع أخرى الفروق الخاصة بالشعر بدون الرجوع إلى الشاعر .

وكولردج - فى أعقاب شيلر والأخوين شلجل وشلنج - أحيانا ما يمد

(٧٧) أشتات من النقد ، ص ٣٨

(٧٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٦٦ ، المجلد الثانى ، ص ٧٨ .

مصطلح « الشعر » إلى كل الفنون ، بل وحتى إلي الإبداعية الإنسانية . وهذا الاستخدام له مشروعيته فى محاورة (المأدبة) لأفلاطون ؛ ولكن حتى عند أفلاطون فإن هذا الاستخدام يضفى طابعا ضبابيا على الفرق بين الشاعر والفيلسوف ، بين المشرّع والمحارب . وأحيانا ما يتحدث كولردج عن لوم طفل الزهرة على أنه (شعر) ، أو ربما يسمى مارتن لوثر « واحدا من أعظم الشعراء الذين قد عاشوا قاطبة » دون أنه يشير - على أى حال - إلى ترنيماته أو ترجمة الإنجيل ، بل هو يعنى أنه « أدى قصائد ولم يكتبها » وهو يستطيع أن يقول إنه من خلال ملاحظات مجموعة من الكيميائيين « يتَمَحْوَرُ الشعر ويتحقق كما هو حادث بالفعل»(٧٩) وهذا الاستخدام الأفلاطونى الغامض للمصطلح يتضمن اقتراحه بكتابة بحث عن الشعر « سوف يفوق كل كتب الميتافيزيقا وكل كتب الأخلاق أيضا » والذى سيكون فى الواقع « نسقا مقنعا من الأخلاقيات والسياسات»(٨٠) والشعر فى مثل هذه الفقرات هو مصطلح كلّى الشمول وكلّى التغلّب وكلىّ الاستيعاب .

ويحاول كولردج فى موضع من المواضع أن يدرج فرقا بين صناعة الشعر و« الشعر » : فصناعة الشعر هى « اسم متولّد لكل الفنون الأدبية » ؛ والشعر قاصر على الأعمال التى وسيطها الكلمات(٨١) . وعلى أى حال إنّه يتخلى عادة عن هذه الدلالة الاصطلاحية ويتحدث عن الموسيقى على أنها شعر الأذن وفن التصوير على أنه شعر العين أو نأخذ بالرأى الذي يذهب إلى أن كل الفنون الأخرى هى « صناعة شعرية صامتة »(٨٢) .

(٧٩) النفس الشاعرة ، ص ١٠ ، المحاضرات الفلسفية ، ص ٣٠٩ ؛ بحث فى المنهج ، ص ٢٥

(٨٠) « السيرة الأدبية » ص ٣٤٧ ، ٣٣٨ ولا يمكن تفسير هذه الفقرات لتعني - كما يقترح أى . أ . ريتشاردز فى كتابة « كولردج حول التخيل » (ص ٢٠) - أن كولردج أراد أن يستبعد المشكلات الفلسفية والميتافيزيقية وهو لم يكن على الإطلاق من أتباع الوضعية المنطقية .

(٨١) بحث فى المنهج ، ص ٨٥

(٨٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ ، ص ٢٥٥

وعلى أى حال ، فإن كولردج بصفة عامة ليس مهتماً كثيرا بفرْض رأى فى الشعر على أنه متطابق أساسا مع كل الفنون الأخرى . بل إنه ليس حتى مهتما كثيراً بالتشابهات والتماثلات بين الفنون . وهو يأخذ من شلجل مقارنة الشعر الرومانسى بالعمارة القوطية والشعر القديم بالمعبد اليونانى(٨٣) وهو يعقد مقارنة متوازية بين الشعر الحديث وفن التصوير ، فكلاهما مهتمان بتصوير الدقائق فى الخلفية ، بينما شعر عصر النهضة وفن عصر النهضة يفترض فيهما اهتمام أشد بالجمال وتناغم الكل(٨٤) وأحيانا كان يدعو إلى ما نسميه اليوم بتبادل الحواس ، أى جماع من الحواس ، « مجموع الكل فى كلٍّ واحد ، وبصفة أخص ما يمكن أن نسميه الريشة المزدوجة وهى استثارة الرؤية بالصوت وتجسيدات الصوت(٨٥)» لكن هذه هى بصائر معزولة تظهر أن كولردج تقبل وحدة الفنون ، لكنه لم يوجه انتباها خاصا لمشكلات العلاقات بينها والفروق بينها .

وعادة ما يتحدث كولردج عن الشعر باعتباره « فن اللغة التفصيلية التجسيدية » ، ويحاول أن يحدد الفرق بينه وبين الأشكال الأخرى من القول . لقد حاول أن يميز الشعر عن العلم والأخلاق فى اطار غايته ووظيفته : إن الغاية المباشرة للشعر هى « اللذة » ، التضمين « المباشر » بغيبة المصلحة العملية ووجود المسافة الجمالية التى وصفها الفيلسوف كانت « إن الشاعر يستهدف دائما اللذة باعتبارها وسيلته الخاصة »(٨٦) ولايجب أن يستهدف النافع والحسن مباشرة بل من خلال اللذة يستهدف النافع والحسن كغاية قصوى . وأحيانا

(٨٣) أشتات من النقد ، ص ١٤٩ – ١٥٠

(٨٤) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ٢٢ – ٢٣

(٨٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ١٠٣ بإيجاء من كتاب فرنسيس بيكون « تقدم المعرفة » ، المجلد الثانى ، القسم الخامس ، ص ٣

(٨٦) أشتات من النقد ، ص ٢٢٠ – ٢٢١

تتحدد هذه الغاية على أنها غاية « تهـذيب قلب القارىء واستمالة هذا القلب » وغاية إضفاء الطابع الأخلاقى » على القارىء[٨٧] ومن الناحية النظرية يتمسك كولردج بهذا الفرق وإن كان لايبـدو هذا إلا على أنه محاولة أخرى لكى يبقي التراث التجريبى على صلة فى داخل خطاطية مـثالية حيث لا يوجد لمبدأ اللذة أى مكان على الأطلاق . ويتبين الإنسـان المصاعب أمام كولردج عنـدما حاول أن يدرج أفلاطون وجـرمى تيلورو « النظرية المقـدسة » عند برنت والإصـحاح الأول من سفر أشعياء على« أنه شـعر بكل ما فى المصطلح من تأكيد » ، بينما يدرك أن الحقـيقة وليـست اللذة كانت هى الهـدف المباشر لهـؤلاء الكتاب[٨٨] وأحيـانا يحتج على وردزوث لإ دراجـه شخصـيات من الحـياة الدنيا كـتزكـية للمساواة بين الناس لأن هذا ينتهك الحـالة القائمة للترابط ، ومن ثمّ تحل اللذة محلّ الحقيقة . ولكن كولردج - بلمحة مميزة - يشير إلى « الزمن المبارك عندما تصبح الحقيقـة نفسها هى اللذة »[٨٩] وعندما تمحو اليوتوبيـا الأفلاطونية الفرق الذى عمل على رسمـه . ومن الناحية الفعلية فإنّ كـولردج فى الممارسة ينسى هذا الفرق بين الوسيلة والغاية ، وسـرعان ما يعود إلى مفاهيم مسبـقة أخلاقية ومن السهل أن جـمع العديد من الأحكام الأخـلاقية العـالية من نقـد كولردج التطبيـقى . ولنضرب بعض الأمثلة القليـلة : « رعبه واشمـئزازه » من « أوبرا الشحات » لجاى واقتراحاته الغريبة لإعادة كتابة « فلبونى » لجول رومان ورغبته فى استبعاد مفاجاة الحمّال فى مسرحية « ماكبث » من العمل الأصيل لشكسبير ونفوره من فكرة الجنسية المثلية فى سوناتات شكسبير وعديد من الاخرين[٩٠]

(٨٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٥

(٨٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١

(٨٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(٩٠) الأومينانا ، المجلد الثانى ، ص ٢٠ ، شذرات من النقد ، ص ٥٥ ، النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص

إنّ على الشعر أن يكون عاطفة . ويرسم كولردج - وإن يكن ليس بوضوح دائما - خطا فارقا بين « حالة الاستثارة » المعبّر عنها مباشرة وبشكل فج « وهو يرفض هذا » ودور الاستثارة فى بث التقنيتين الأساسيتين للشعر : اللغة التشكيلية والوزن[٩١] . ومما يدعو إلي الدهشة بصفة كافية أن كولردج فى هذه النقطة يتقبّل النظريات الطبيعية والبدائية في القرن الثامن عشر . « إنّ العواطف القوية تملى اللغة التشكيلية » .و « الصور البلاغية هى أصلا من نسل العاطفة » ، والعاطفة القوية « لها لغة أكثر مناسبة مما هى مستخدمة فى النطق الشاعرى »[٩٢] والوزن نفسه يتضمن العاطفة بل إن كولردج يتحدث عن «طبيعة الشاعر» ويلمح للحديث العاطفى لدى الأمهات الحزينات ، ويستخدم (أغنية دبورا) كمثال على التكرارات الغنائية واللغو الجليل[٩٣] وأحيانا يبدو أنه يتقبّل الخطة التاريخية للنزعة البدائية : وهو يتأمل فى « التشابه المتزايد دوما عن الحياة الإنسانية » مما أدى إلى تآكل الانفعالات القوية وإساءة استخدام اللغة القوية[٩٤] وهو بصفة عامة يصادق على رأى وردزورث عن تاريخ القاموس الشعرى : تدهوره من «لغة طبيعية للوجدان العاطفى» إلى مجرد « اصطناعات من الترابط والزخرفة»[٩٥] ومن الحق أنه يرفض الطابع المثالى لدى وردزورث بالنسبة

٧٥ ، ص ٧٧ - ٧٨ ؛ شتات من النقد ، ص ٤٥٥ عن النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ص ١١٩ حيث يتحدث عن «كلام شكسبير الملىء بالطهر والبراءة والعذوبة عن فتاة لطيفة فى الثامنة عشرة من عمرها » .

(٩١) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٤٢ وانظرا ص ٦٨ من أجل مقتضيات العاطفة ، و« الروح الباحثة » ص ٢٠٧

(٩٢) النقد الشكسبيرى المجلد الأول ، ص ٢٠٦ ؛ السيرة الأدبية ، ص ٥٠ والنظر النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٧٨ وانظر ص ١٠٣ .

(٩٣) الرسائل ، ص ٣٧٤ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، ص ٩٦ وانظر المجلد الثانى ، ص ١٣٦ - ١٣٧ ؛ السيرة الأدبية المجلد الثانى ، ص ٤٣ .

(٩٤) النقد الشكسبيرى ؛ المجلد الأول ، ص ٢٠٩

(٩٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٨

للنزعات الريفية الرعوية عن ريف إقليم البحيرة ؛ وهو يستنكر ساخرا من الأستاذ الأسكتلندى الذى « لا يستطيع أن يكتب ثلاث دقائق مجتمعة عن طبيعة الإنسان ، بل يحب أن ينشغل بحالته المتوحشة وحالته الزراعية وحالته فى مرحلة الصيد إلخ »[٩٦] ولكنَّ هذا لم يمنع كولردج من عرض تحليلى لتتابع الفنون « بشكل حدسى » مماثل تماما وهو يسير فى خُطا هردر وهو يقترح على غراره تاريخا مماثلاً لأصل اللغة : « العاطفة هى الأم الحقيقة لكل كلمة فى الوجود فى كل لغة » ، ومن ثم فإنّ « أقدم اللغات هى أكثرها ملاءمة للشعر »[٩٥] . ويبدو أن شكسبير يحتل موضعاً وسطا بين استخدام اللغة الطبيعية المعبرة عن الواقع ولغة الإشارة المتعسفة الحديثة[٩٧] . ومن الصعب أن نتبين كيف أن كولردج تمكن من التمسك بهذه النظريات والمعايير الانفعالية عندما يصف فى موضع آخر الشاعر بأنه متأمل ومبدع ومفكر مُنزّه عن الغرض . وواضح أنه فكر فى « العاطفة » الشعرية كشىء مختلف تماما عن مجرد الانفعال . ويبدو أن العاطفة مرتبطة بمتطلب من أشد متطلباته الشخصية لإنتاج الشعر ، مرتبطة بالفرح أو بالسعادة أو - كما يمكن أن يقول - بسلام الله ؛ وفى الفرح تضيع الفردية[٩٩] و « قصيدة عن الإكتئاب » تعد أشد إعلان مؤثر عن الارتباط الصميمى فى تجربة كولردج بين فقدان الفرح وجفاف قوى التخيل الإبداعى .

(٩٦) الروح الباحثة ، ص ١٩٢ والسيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٣٩ ، ص ٤٤ وملاحظة هامشية لكتاب ر.ب نايت : بحث تحليلى فى مبادىء الذوق . نشرة إ . أ شيرر في مجلة هنتيجتون الفصلية ، العدد الأول (١٩٣٧) ص ٧٣ وهناك بعض الشك ما إذا كانت هذه الملاحظات هى من عمل وردزورث أو كولردج .

(٩٧) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٥ من كتاب كاليونى لهردر . النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٠٣ ؛ النفس الشاعرية ، ص ٥ .

(٩٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٩

(٩٩) السيرة الأدبية ، ص ١٤١ ، ص ١٧٩

وهكذا حاول كـولردج أن يعرّف الشعـر بمصطلح شديد التـقليدية : كلذة للقارىء وعاطفة في المؤلف أثناء التألـيف . لكنه أراد أيضا أن يفرّق بين الشعر والنظم ، ومن ثمّ أراد أن يدرج الشعر خـارج التأليف الوزنى . وهو يقول إن هناك شعرا من أسمى نوع بدون وزن . وهو يقتبس من أفلاطون وجرمى تيلور وبيرنت وسفر أشعـياء كأمثال[١٠٠] ولكن كيف يختلف هذا الشعر - النثر عن النثر الآخر ؟ سرعان ما يرفض كولردج فكرة أن التخيلية هى التى تجعل الشعر شعرا : « ليس مـجرد الابتداع : ولو كان الأمـر هكذا لكانت رواية (رحلات جلفر) تعد شعرا »[١٠١] إننا لا نسمى « الروايات والأعمال الأخرى للرواية» قصائد[١٠٢] وهذه فقرات يطرح فيها كولردج حلاً ربمـا يلقى تحبيذا كثيرا اليوم إن (رحلات جلفر) تعد شـعرا ، إنها أدب تخيّلى ، ونحن نردّ بدون تردد : إن الشعر بالمعنى الضيق لا يتميّز إلا بالوزن .

وفى الوقت نفسه يحاول كـولردج أن يرسم خطًّا بين الشعر والنظم . إننا لا نستطيع أن نميّز الوزن نفسه على أنه الخاصية المميزة للشعر . وهو يحاول أن يدور حول المعنى مجتهدا للوصـول إلى مفهوم يشمل فى الواقع كلاً من الوزن والنثر الإيقاعى ؛ ففى الشعر - وهو فى هذا يتميز عن الرواية والخيال - « كل جزء سوف يتـواصل من أجل ذاته مع لذة متميـزة ومدركة » أو « إن أعظم لذة مـباشرة عن كـل جزء يجـب أن تكون منسـجمـة مع أكـبـر قـدر من اللذة ككل»[١٠٣] ورغم أن كولردج يكرر هذا التـعريف بتأكـيد شديد عـدة مرات ؛

(١٠٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١
(١٠١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثاني ، ص ٦٥
(١٠٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٦٣
(١٠٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٦٤ والمجلد الثانى ص ٦٧ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١

فإن من المؤكد أنه لا يطرح حلا : إما أنه مدخل سرى للذات الوزن والإيقاع أو يقول فحسب إن الشعر منظم على نحـو أكبر من النثر والذى قد لا يكون حقا فى حالات عـديدة . وبطبيعة الحـال يجب أن يعترف الانسـان بأنّ كولردج لم يستطع أن يستبصر التطويرات اللاحقـة نحو رواية شعرية نموذجية شديدة ؛ لقد كان قانعا بأن معياره عن التنظيم الدقيق يسـمح له بتجميع الفقرات الشعرية فى الانجيل وأفـلاطون وتيلور مع شكسبـير وملتون من جـهة ، وأن يضع سكوت وديفو وريتشار دسون من جهة أخرى . ومـحاولاته المتأخرة لتعريف الفرق هى المحاولات الأقل إقناعا (« النثر هو كلمات فى أفضل نظام لها ؛ - والشعر هو أفضل الكلمات فى أفضل نظام » ؛ أو « النثـر الحسن هو - كلمات ملائمة في مواضعـها الملائمة ، والنظم الحسن - هو أشـد الكلمات ملاءمة فى مواضـعها الملائمة»)[(١٠٤)] . وهذه الأقوال تبدو وكـأنه يقول إن الشعر هو ببـساطة أفضل من النثر أو أن الكلمـات (الأفضل) انتقـاءهى أشدها ملاءمة للشـعر . وهذه نظريات لاتتحملهـا مقدمات كولردج الخـاصة وعلي الانسان أن يخلص إلى أن كولردج قد فشل فى محاولاته لتحديد الشعر .

وبينما يصعب على كولردج أن يحدد الـفرق بين الشعر والنظم فإنه يكتب دفاعا ممتازا عن الوزن ضد انتقـاص وردزورث النسبى له على أنه مجرد « سحر إضافى » . ولقد تخلّى عن اشـتقاقه للوزن من العاطفـة ، وشرح تأثير الوزن على أنه باعث على انتباه القارىء وأنه « استثارة مستمرة للدهشة » وأنه « تأثير شديد » يعمل وكأنه « جو صافٍ ، أو كنبيذ خلال محادثة حية»[(١٠٥)] وكولردج

(١٠٤) عينات من حديث المائدة ص ٤٨ ، ص ٢٦٤

(١٠٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٥١ ، ص ٥٣ .

يلمح هنا « قوة الوزن المضاعفة » التى تقيم مسافة وقدرته على أن ينقلنا من الانفعال العادى. وهو يصعّب أيضا الطريقة التى يعمل بها الشعر وذلك عن طريق « التفريق دون فصل » ، وهو تناغم أو توازن جميل لقوّتين متقابلتين (وليستا متناقضتين) هما « الوزن » والإيقاع[١٠٦] ؛ وواضح أن المقصود بالوزهنا أنموذج البحر والإيقاع ، وهو هنا إيقاع الحديث العادى . وهو يلاحظ التأثير المزدوج نفسه فى التلاحق الزمنى الوزنى . إن لذة الشعر هى فى جانب مستمدة من الأوزان والتوقع المسبق لدى القارىء . هناك انجذابات فى «الرحلة» نفسها ؛ هناك تقدم تراجعى - تقدمى يشبهه كولردج بحركة الثعبان . وهو يرى أن الوزن ليس مجرد حلية ؛ بل يجب أن يكون أيضا عضويا ، والأجزاء الأخرى كلها يجب أن تتوافق معه[١٠٧] .

وإصرار كولردج على وحدة العمل الفنى يعطى مزيدا من التحليل المُقْنع للشعر عن محاولاته إما بطرح مبدأ اللذة أو طرح انفعال الشاعر لمعياره . إن العمل الفنى يشكل كُلاً : « إن اللغة والعاطفة والطابع يجب أن تعمل ويرد على كل واحد آخر منها»[١٠٨] إنّ الكلية تعمل أيضا فى اتجاه الزمن «الغاية المشتركة لكل القصّ بل لكل القصائد هى تحويل سلسلة إلى كلّ : جعل تلك الأحداث التى تتحرك فى التاريخ الحقيقى أو المتخيل فى خط مستقيم تفرض على فهمنا حركة دائرية»[١٠٩] . فإذا تصورنا الأمر على هذا النحو فإن علاقة الكل

(١٠٦) أشتات من النقد ، ص ٢٢٧ - ٢٢٨

(١٠٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٩ - ١١ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢٣

(١٠٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥

(١٠٩) رسائل غير منشورة ، المجلد الثانى ، ص ١٢٨

(١١٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢ ، ص ١٤

(١١١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٥٠

بالأجـزاء هى صورة مـن الوحدة والتنوع ، أو كـمـا يفضـل كولردج أن يقـول «الوحدة فى التنوع » ومن ثم يكون هناك تصوير لأعمال التـخيل وقد يعنى «نغمة وروح الوحدة» ، فكرة مهمينة أو شعور مهمين(١١٠) وقد يعنى فى الدراما «وحدة الاهتمام»(١١١) وهى عند كولردج - كما هى عند شلجل - تحل محل الوحدات الثلاث : الزمان والمكان والحـدث . وقد يعتمد علـى العاطفة السائدة لشخـصية خيالية مثل كابولت(١١٢) الذى يؤثر غضبه في منظر كامل أو الملك لير الذى يمتد يأسه إلى السموات(١١٣) وقد يكون توحيداً للصور ، استخلاصا للعلاقات المتكثرة ، كما فى الفقرة المفصلة من «فينوس وأدونيس»(١١٤) .

انظروا ! كيف أن نجما ساطعا يتألق فى السماء

إنه يتلألأ فى الليل من عين فينوس

ويعلق كـولردج . « كم من صور عـديدة وكم من مـشاعـر عديدة قـد تجمعت هنا معا بدون مجهـود وبدون عناء - جمال أدوينس - سرعة طيرانه ، الحنين ، ومع ذلك يأس المتطلع المحب - والطابع المثـالى الحافل بالظلال الملقى على الكل»(١١٥) .

هذا المعيار الخاص بكلية الأعمال هو أيضا سلبى : إنه يسمح لكولردج بأن

(١١٢) هو فرد من أفراد أسرة بهذا الاسم من فيرونا فى مسرحية « روميو وجوليت» لشكسبير ، وجوليت من أفراد هذه الأسرة مقابل أسرة مونتاجو التى منها روميو (المترجم) .

(١١٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٣١ ؛ المجلد الأول ، ص ٢١٣ ؛ المجلد الثانى ، ص ٧٣ - ٧٤

(١١٤) قصيدة لشكسبير كتبها عام ١٥٩٣ وهى من مقاطع كل مقطع من ستة أبيات وربما تكون أول ما نشر لشكسبير (المترجم) .

(١١٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٨ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٣

(١١٦) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٩٥ ، ص ١٠٢

يتساءل ما إذا كانت الفقرات فى قصائد وردزورث قد تأثرت بالأجزاء السيئة من نظرية وردزورث وأنها «قد تناسجت فى نسيج أعماله ، أم أنها مفككة ومنفصلة » . إنه يستطيع أن ينتقص من بعض أو صاف وردزورث على أنه لغز مكون من الصور يجب ترتيبها معا[116] وهو يستطيع أن ينقد أسلوب سنكا النثرى على أنه «مجرد تنظيم معا أشبه بالخرزات بدون تقليل أو بدون تقدم»[117] . وهو يستطيع أن يعترض على « الدوبيت المتميز» عند بن جونسون ودريّدن وبوب[118] ويعترض على «أسلوب الأمم الشرقية الحافل بالحكمة» ويعترض على النثر المتقلب الحديث[119] . إن معيار الكلية مسئول عن وضع بومونت وفلتشرفى مرتبة أدنى بكثير من شكسبير ومسئول عن رفضه للهجائيات الخفيفة فإنه ينقصها «الاندماج»[120] وكولردج يعزف تنويعات دائما على هذا المبدأ الواحد ، وأحيانا يأخذ بمصطلح مختلف ضئيل . و « الاندماج » و « الانفصال» يعنيان نفس الكلية والأجزاء الفردية عندما يثنى على إرادة شكسبير كإرادة « اندماج ، فاعلية مستمرة ، وما من سلسلة من الأفعال المنفصلة »[121] . وهو يستهجن «فتاة الشرف»[122] لماسنجر لأن كل شخوصها مخططة كل منها فى ذاتها على حين أنه عند شكسبير «التمثيلية زهرة - كل ورقة فيها لها حياتها الخاصة ، كل منها فرد فى ذاته ، ومع هذا هى جهاز

(١١٧) أشتات من النقد ، ص ٢١٧ وبالمثل يسمى الأسلوب النثرى الحديث « رخاما فى حقيبة يلمس بدون تماس» («عينات من حديث المائدة » ص ٢٤٨) .

(١١٨) محاضرات فلسفية ، ص ٢٩٠ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١١

(١١٩) محاضرات فلسفة ، ص ٢٩٠

(١٢٠) عينات من حديث المائدة ، ص ٢٥٩ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥

(١٢١) أشتات من النقد ، ص ٨٩

(١٢٢) دراما رومانسية كتبها ماسنجر ونشرت عام ١٦٣٢ (المترجم)

(١٢٣) أشتات من النقد ، ص ٩٥

عضوى كلى»[١٢٣] وبالمثل يمكن لكولردج أن يفكر فى هذه الوحـدة فى تعاقب زمنى كوحدة لما هو مـتتابع وما هو متـآن . يجب أن تكون هناك « وحدة أهم صور التتابع مع شعور بالتآنى»[١٢٤] وهو يستطيع أن يقول عن شكسبير : « الكل نمو وتطور و(تولّد)» ، ولكن بتناقض ظاهرى لايوجد فى شكسـبير « ماض ولا مستقبل ؛ بل كل شىء فى دوام»[١٢٥] وحتى نساء شكسبير يجري الثناء عليهن لأن لديهن «شـعورا بكـل ما يجـعل المجـتمع يسـتمـر ، شـعورا بالأسـلاف والعرْق»[١٢٦] .

ويمكن القـول بأن كولردج فى مـعظم الحـالات يمسك بكلا الناصيـتين : الوحدة والأشياء الموحدة ، الكل والأجزاء . والتأثير متوقف على التوتر وعلى تصالح الأضداد ، لا على التـماثل أو الوحدة بمعنى الكلية اللامـتمايزة . ولا يوجد تناقض بين تصالح الأضداد وجـدل الكل والأجزاء وتماثل العضوية إذا ما جرى تـفسـير هذه العـضوية بشكل مـعتـدل . وهذه الأمور تسـمح لكولردج بالتقابل بين شكسبير وبومونت وفلتشر . إن تمثيلية من تأليف شكسبير أشبه بثمرة حقيقية بينما تمثيليـة من تأليف الاثنين الآخرين أشبه « بربع برتقالة ،وبع تفاحة ، وربع ليمونة ، وربع رمانة»[١٢٧] ومرة أخرى يستخدم التماثـل بين حديقة حقيقية وحديقـة أطفال من الزهور الصنـاعية التى تذوى فى لـيلة واحدة [١٢٨] ومع هذا

(١٢٤) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٨

(١٢٥) أشتات من النقد ، ص ٨٨ – ٨٩ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٦٨

(١٢٦|) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٣٣ ، ص ٢٣٤

(١٢٧) اشتات من النقد ، ص ٤٢ – ٤٣

(١٢٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢١ ، ص ٢٣١ : المجلد الثانى ، ص ٢٦١ ؛ أشتات من النقد ، ص ٨٨ – ٨٩ والمقارنة من أ. ف شلجل ، فينا ، المجلد الأول ، ص ٧

(١٢٩) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٥

فإن مثل هذا التأكيد على الكلية يمكن دفـعه إلى أبعاد شديدة . فإذا قلنا - كما فعل كولردج - إنك « لا تستطيع أن تغير كلمة أو وضع كلـمة عند ملتون أو شكسبير» بدون إحداث تدمـير(١٢٩) فإن المثـال المستحـيل للتمـاسك والكمال يجرى التسليم به والمسئـولية يمكن أن تقع على شيء غـامض وأسرارى بشكل كلى على نحـومـا يقول كـولردج عن دانتى أن « الكليـة ليـست فى الرؤية أو التصـور بل فى هذه الكلية ، فى شـعور باطنى بالكليـة والوجود المطلق»(١٣٠) وقلق كولردج للدفـاع عن العمل الفنى باعتـباره كُلاً منظمـا بإحكام ساهم فى عبادته لشـكسبير . فعندمـا لايرى كيف يمكن أن تتلاءم فقـرة فى الكل المثالى المفترض فإنه يعلن ببساطة أن هذا هو استـقطاب بينى للممثلين كما مع حديث الحمّال فى مسـرحية « ماكبث » أو تودّد ريتشـارد الثالث للسيدة آن(١٣١) زيادة على ذلك فى معظم الأحـيان فإن مبـدأ الوحدة العضوية يزيد من حـدة تقدير كولردج ويسمح له بـأن يرى الاستمراريات وأن يمحو التناقـضات الظاهرية فى الأعمال الفنية وأن يبرر الفيض الظاهرى المتبدى .

الكل ، العضونة ، الوحدة ، الاستمرارية هى المفاتيح الرئيسية لبناء العمل الفنى . لكن العمل الفنى يمثل أيضا عالم الواقع ويطرح عالمه الخيالى الخاص . فبـأى علاقة يكون هذا العالم الآخـر مع العالم الكبيـر وكيف يزكى الفن هذه العلاقة ؟ مـرة أخرى يرد كولردج بطريقتين مبـقيا على التراث ومضـيفا نظرية جديدة . إن الفن هو محاكاة عند كولردج ، لكنه أيضا هو إضفاء طابع رمزى

(١٣٠) أشتات من النقد ، ص ١٥٢

(١٣١) النقـد الشكسـبيـرى ، المجلد الأول ، ص ٧٥ ، ص ٧٧ - ٧٨ ؛ أشـتـات من النقـد ، ص ٤٥ ؛ النقـد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٦ ، ص ٢٠٩

(١٣٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٥٦ ؛ النقد الشكسبيرى ، ص ١٢٧ - ١٢٨ ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥

وبطبيعة الحال فإنّ المحاكاة ليست نسخا وليست نزعة طبيعية . وتوصف المحاكاة فى إطار رد فعل الجمهور كتعرّف على التشابه فى اللا متشابه أو في إطار مساهمة المؤلف وكاندماج معرفة المؤلف نفسها والألمعية فى الموضوعات الخارجية(١٣٢) . وكل هذا تقليدى تراثى بما فيه الكفاية : ويستجيب كولردج نفسه لمثل أصحاب السلطة المختلفين مثل الشاعر بترارك وعالم الاقتصاد آدم سميث(١٣٣) . إن مايهم ليس هو الطبيعة بل الطبيعة العامة ، الطبيعة الكلية . ومن ثم يستطيع كولردج أن يقول إن « ما هية الشعر هى الكلية »(١٣٤) . لقد كان امتياز شكسبير أن يحصل على الكل القائم بالقوة الامكانية فى كل ما هو جزئى وقد انفتح له هذا فى الإنسان الكلى(١٣٥) ومن ثمّ ينتقص كولردج من مجرد ما هو جزئى وما هو محلى : « الشعر بجوهره مثالى ؛إنه يتجنب ويستبعد كل ما هو عرضى» . وبالمثل يجرى مدح « روبنسن كروزو» على أنه ممثل كلى ، إنه كل إنسان(١٣٦) « إن ما ليس ممثلا ، توليديا ، يمكن فى الحقيقة التعبير عنه بشكل أكثر شاعرية ، لكنه ليس شعرا(١٣٧) ومن ثم ينتقص كولردج من مجرد ما هو جزئى وما هو محلى . إن « الشعر بجوهره مثالى ، إنه يتجنب ويستبعد كل ما هو عرضى»(١٣٨) والنقد يوجه إلى وردزوورث بسبب «الأمر الواقع» ويوجه لكتاب دراما غير شكسبير لتصويرهم العادات المؤقتة(١٣٩)

(١٣٣) محاضرات فلسفية ، ص ٤٤٢ (ملاحظة الآنسة كوبرن) ؛ النقد الشكسبيرى ،المجلد الأول ، ص ٢٠٠

(١٣٤) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٩

(١٣٥) أشتات من النقد ، ص ٤٤ . أيضا النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٣٠

(١٣٦) أشتات من النقد ، ص ٣٠٠

(١٣٧) الرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٦٤٥

(١٣٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٣٣

(١٣٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠١ ؛ اشتات من النقد ، ص ٥٠

وأحيانا يبدو كولردج أشبه بكلاسيكى جديد حسن وهو نفسه يعجب بأرسطو ودانتى[١٤٠] لكن بطبيعة الحال يرى مشكلة وحدة الجزئى مع العام ، والعينى مع الكلّى وهى حالة أخرى من تصالح الأضداد . « إن شخوص القصيدة وسط أقوى النزعات الفردية يجب أن تظل ممثلة لمثال عام»[١٤١] والسيدة ماكبث مثل كل شخوص شكسبير هى «فئة مصطبغة بصبغة فردية » ؛ وشخوص شكسبير «شخوص عامة وقد أضفى عليها الطابع الفردى بتكثيف »[١٤٢] ويؤكد كولردج أنه يزكى التجريد بل بالأحرى يزكى « اندماج الكلى فى الفردى»[١٤٣]

وتقلقل التفسيرات نفسه يمكن أن يوجد فى استخدام كولردج لمصطلح «الطبيعة » إن الطبيعة أحيانا هى روح الطبيعة ، الطبيعة الطابعة ، لا الطبيعة المطبوعة ، ابداعية الطبيعة : « على الفنان أن يحاكى ماهو كامن فى الشئ والفعال من خلال الشكل والنظم ويتحدث إلينا بالرموز عن الروح الطبيعية أو روح الطبيعة »[١٤٤] . وهذه « القوة المستمرة الموجودة فى الطبيعة كطبيعة هى واحدة من ناحية الجوهر مع العقل الذى هو فى الإنسان فوق الطبيعة »[١٤٥] . الفن ليس نقْلاً بل كشفا ذاتيا ، حيث أن العقل والروح متطابقان بشكل عميق . « إن شكسبير يعمل بروح الطبيعة بتطوير الجرثومة أو الجينات بالقوة التخيلية ومرفق فكرة »[١٤٦] .وهذه العبارة تجمع كل المصطلحات المفضلة : روح الطبيعة ، الجرثومة من الداخل ، الفكرة ، التخيل .

إن الفكرة والرمز هما الأداتان الرئيسيتان اللتان يعرض بهما الشاعر روح

(١٤٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠١ - ١٠٢ المؤلف وهو كاتب مسرحى إنجليزى (١٦٠٨ - ١٦٦٨) وهو ربيب شكبير وله كوميديا شهيرة هى ««الغطنون» عام ١٦٣٦ (المترجم) .

(١٤١) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦ - ١٠٧

(١٤٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٧٢ ، ص ١٣٧ ؛ المجلد الثانى ، ص ٣٣

(١٤٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٣٣ من الملاحظات فى الهامش ، ص ١٥٩

(١٤٤) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٩ هذه الفقرةإنما هى ترديد منشور لما عند شلنج . الأعمال ، المجلد الثانى ص ٣٠١ وانظ ص ٧٦ فى هذا الكتاب .

(١٤٥) الشذرات ، ص ٣٢٨

(١٤٦) أشكال من النص ، ص ٤٣

الطبيعـة هذه . وكما عند عديد من الكتاب الآخـرين فإن « الفكرة » مصطلح زئبقى . فأحيانا يستخدمه كـما يذهب التجريبيون الانجليز إلى أنه يعنى المعطى الحسى ، وأحـياناً أخرى يسمح لـلمصطلح بأن يفترض مـعنى أفلاطونيا فـائقا للطبيـعة . ولكن عندما تكون لدى كـولردج نظرية أدبية عن العـقل فإنه يفكر عادة فى الفكرة كـممثل على وحدة الكلى والجـزئى . الفكرة هى نفسهـا الماهية وهى «المبدأ الأقـصى لإمكانية أى شىء كـشىء جزئى »[(١٤٧)] . إن الفكرة « لا تنتقل إطلاقاً إلى التـجريد ومن ثم لا تصبح إطلاقاً مكافـئة للصورة »[(١٤٨)] . إنها ليست تصـورا ، كما أنها ليست صورة . إنه لا يمكن التـعميم ، وهى لا يمكن أن تُرى ، كل مـا هنا لك إنه يمكن تأمـلها ، إنهـا شكل من الوجـود ، لكنها أكـثر من الشكل ؛ إنهـا قانون يجرى تأمله ذاتيـا . وهى تصبح متـاحة ومرئية من جانبنا من خلال الرموز[(١٤٩)] .

إن القانون فى الأشياء ؛ والفكرة ليســت مـاهيتها ؛ بـل هــى لا يمكــن أن تكون ماهية شىء فردى (على نحو لايقدره القانون) . والرمز هــو الحيلة أو الأحبـولة التي يتم بها عــرض الفكـرة . الرمز عنـد كـولردج متـعارض مــع المجـاز بمثل ما أن التـخيـل متـعارض مع الخـيال وبمثل مـا أن العضـوى متـعارض مع الآلى وأحـيانا ينزلـق كـولردج إلى الاسـتخدام القـديم « للرمـز » ليـعنى العلاقـة التقليـدية[(١٥٠)] ولكن الرمـز عـادة مـا يكـون بالنسبـة لـه وحـدة الكلـى والجـزئى . والرموز تتـميز بشـفافيـة ما هـو خـاص { صـفة الأنواع } فى الفـرد ؛ أو العام { صفـة الجنس الأدبى} فى الخاص أو الكلّى فى

(١٤٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٤٧

(١٤٨) ملاحظات هامشية فى « مجله الأدب المقارن » العدد ٧ (١٩٢٧) ص ١٣٩

(١٤٩) كولردج عن المنطق والمعرفة ، ص ١٣٦ ؛ مساعدات للتأمل ، ص ١١٩ من الملاحظات فى الهامش ؛ الشذرات ، ص ٣٤٥ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٩

(١٥٠) أشتات من النقد ، ص ٣١

العام[١٥١] إنه يشارك فى الواقع الذى يرمز إليه ؛ إنه يعلن الكل : « الرمز علامة مقصمة فى الفكرة التى يمثلها »، إنه هو نفسه دائما « جزء من ذلك ، من الكل الذى يمثله »[١٥٢] . وفى المقابل الكناية ترجمة للأفكار التجريدية فى لغة صورة[١٥٣] .

وهذه الصيغ التى يمكن مضاهاتها بجوته وشلنج وكرويتزر [١٥٤] يجب - على أى حال أن تظل غامضة نوعا ما بالنسبة لكولردج . ومن الغريب - بما فيه الكفاية - أنه عندما يقتبس الأمثلة يبدو أنه يخلط الرمز بالمجاز المرسل ويقول لنا إن رمز الإنسان هو « شفة مع ذقن بارزة » وتعبير مثل « هنا يأتى شراع » (أى سفينة) يعتبره كولردج رمزا ؛ بينما تعبير « انظروا أسدنا » والتحدث هنا عن جندى شجاع - هو تعبير مجازى[١٥٥] غير أن الأمثلة على الرمز تبدو مجرد أمثلة على المجاز المرسل ، وهو شكل من أشكال التوسّع فى الاستخدام لا يمكن منه أن يتطور حتى الرمز . . إن الرمز يأتى من الاستعارة ، غير أن كولردج يعدّ الاستعارة بالأحرى جزءا من المجاز[١٥٦] والاستخدام الحديث للمصطلحين معكوس . ولهذا ليس غريباً أن يتناول كولردج فى العادة الاستعارة بتعاطف شديد[١٥٧] ويعطيها نأمة من الفردانية التى تُحرم منها فى الثنائية الأصلية التى قال بها الألمان كى يحطوا من شأنها . إذن يجب أن نتخلص

(١٥١) الكتاب السنوى ، ص ٢٣٠

(١٥٢) مساعدات للتأمل ، ص ١٧٣ من الملاحظات فى الهامش ؛ أشتات من النقد ، ص ٩٩

(١٥٣) الكتاب السنوى ، ص ٢٣٠

(١٥٤) جورج فريدريك كرويتزر (١٧٧١ - ١٨٥٨) عالم لغة كلاسيكى ألمانى أستاذ بجامعة ريورج ١٨٠٢ وجامعة هيدلبرج ١٨٠٤ - ١٨٤٥ (المترجم) .

(١٥٥) مساعدات للتأمل ، ص ١٧٣ من الملاحظات فى الهامش ، اشتات من النقد ، ص ٩٩

(١٥٦) أشتات من النقد ، ص ٢٨ - ٢٩

(١٥٧) مثل تقديره لبنسرو بنيان ؛ ورأية فى دانتى على أنه مجرد شبه استعارى (أشتات من النقد ، ص ١٥٠) وتصوره لرواية دون كيشوت على أنها « استعارة حية جوهرية » (أشتات من النقد ، ص ١٠٢) .

إلى أن كولردج (مهما تكن ممارسته الشعرية) لم يكن حقا رمزيا بالمعنى الذى يمكن أن نتحدث به عن الأخوين شلجل وشلنج كرمزيين . زيادة على ذلك فإنه يختلف عن أولئك الألمان فى عدم المشاركة فى تمجيد الأسطورة التى تبدو نتيجة وجهة النظر الرمزية . وهناك فقرة يتخذ له فيها كولردج ملجأ وراء فيلسوف يونانى مجهول فيقول : « إنّ الكون المادى ليس إلا أسطورة (أى عرضا رمزيا) معقدة متسقة وأن الأسطورة هى قمة واستكمال كل فسيولوجيا أصيلة»(١٥٨) لكن الفيلسوف اليونانى محاط بالشك ويبدو أشبه بشلنج ، وتبدو أسطورته مشابهة استكمالاً للفلسفة الطبيعية عند شلنج .

وكولردج فى نقده التطبيقى نادرا ما يستخدم مصطلح « الرمز » . ومع هذا ففى حديثه عن قصيدة « صميميات » يشير إلى « أنماط الوجود القصوى » والتى « لا يمكن نقلها بعد إلا فى رمزى الزمان والمكان »(١٥٩) وتبدو هذه الملاحظات وقد خرجت من فم كولردج تدحض السخرية من الحس المشترك الذى تدفق به قبل هذا بصفحات قليلة فى خطابه للطفل على أنه « نبىّ بالإمكان ! عرّاف مبارك» . ومع هذا فيبدو كولردج بصفة عامة مخيبًا للآمال بشكل كبير بالنسبة لمسألتى الصورة المجازية والرمزية . والفرق بين التخيل والخيال يُستخدم للانتقاص من شكل الصور البلاغية التي نصنّفها اليوم علي أنها من نتاج « الفطنة » أو أنها ميتافيزيقية أو بكل بساطة كأشكال حيث لا توجد إلاّ نقطة واحدة من التشابه بين الفحوى وحامل الفحوى كما فى مثلى كولردج :

(١٥٨) الشذرات ، ص ٣٤٥

(١٥٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢٠

إن الصبَّاح وهو أشبه بتقلب الجراد البحرى

يتحول من الأسود إلى الأحمر (من « هجائية»)

و

مليئة بالرقة إنها تأخذه الآن من اليد

(من فينوس وأدونيس)[١٦٠] أشبه بزنبقة مسجونة في سجن من الجليد وينتقد كولردج الشعراء الميتافيزيقيين بسبب « الشطح الخيالى البعيد عن طريق الأفكار » والنصحية « بانفعال وعاطفة تدفق الشعر لحساب ألا عيب العقل وبدايات الفطنة» و « التضحية بالقلب من أجل الرأس»[١٦١] ويجرى رفض المجاز الطريف عند كولى باعتباره توفيقا (ظاهريا) لأشياء مختلفة ومتباينة تماما «وهى تظهر نقصا فى الرؤية الباطنية » وأى تعاطف وجدانى مع تعديل القوى التى وحدت بها عبقرية الشاعر وألهمت كل موضوعات فكر» ولهذا فهى نوع من (الفطنة) ،هى عمل خالص من أعمال (الإرادة) وتتضمن فراغا وامتلاكا ذاتيا لكل الفكر والوجدان وهو متنافر مع الحماسة الثابتة المضطردة للعقل المشحون والممتلى بعظمة موضوعه »[١٦٢] وربما لا يعجب الإنسان بالهجائية الخفيفة الجزئية عند كولى (الجبال تعكس صورة الصوت) فإن المعيار الذي طبقه كولردج هو الرأى الرومانسى وهو إفراط فى السرور وتحمس منسيّان ذاتيا . غير أن كولردج يقدر (بالفعل) الشاعر جون دن : فلديه بالتأكيد حس غير عادى بالإيقاع وتعاطف وجدانى مع أفكاره وتقدير - وإن كان نادرا -

(١٦٠) أشتات من النقد ، ص ٤٣٦ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٢

(١٦١) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٥

(١٦٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٦٧ - ٦٨

لفطنته بل وحتى مجازاته : وعلى سبيل المثال يثنى على تصوير البوصلة فى «وداعا : أيها النحيب المحظور»[١٦٣] وهو يعجب بهربرت[١٦٤] وكراشو[١٦٥] ولسوء الحظ ليس لدينا دفاع كولردج الذى كان يزمع كتابته عن المجاز الخفيف ، وإن كان لدينا دفاعه عن التورية على الأقل فى الخطوط العريضة ولكن هذا يظهر أن كولردج ليس لديه تقدير عميق للنظرة الرمزية . ودفاعه ليس مثل دفاع شلجل فى إطار من التواصل فى الكون والتلاعب فى اللغة بل يقوم على أسس سيكولوجية ، وهو يعمل لإظهار أن التورية هى « تعبير طبيعى عن الانفعال الطبيعى » وأنها تنشأ من حس مختلط من الظلم والاحتقار[١٦٦] وسيكون من الصعب أن نتصور هذه النظرية إلا بأمثلة قليلة ، وسوف تبدو غير ملائمة لاستخدامات التورية فى الشعر .

إن كولردج يفهم جانبا من وجهة النظر اللغوية الرمزية . وهو يدرك أن التأكيد المتوارث من القرن الثامن عشر على « التخيل » على أنه تحقق بصرى خالص أمر خاطىء . وهو يقتبس كانت فى تأييده للفرق بين المدرك والتصورى ؛ وهو يحتج ضد « استبداد العين » و « الفكرة المراوغة الذاهبة إلى أن ما ليس متخيلا هو بالمثل ليس مدركا»[١٦٧] ومع هذا فنادرا ما يستخلص النتائج من

(١٦٣) أشتات من النقد ، ص ١٢١ وما بعدها وخاصة ص ١٣٣ وص ١٢٨ « لاشىء يدعو إلى الاعجاب أكثر من تصوير البوصلة» .

(١٦٤) جورج هربرت (١٥٩٣ - ١٦٣٣) خطيب شعبى وشاعر انجليزى ومعظم شعره مجموع فى ديوان «المعبد» عام ١٦٣٣ وهو يضم ١٦٠ قصيدة ذات طابع دينى (المترجم) .

(١٦٥) أشتات من النقد ، ص ٢٤٤ وما بعدها ، ص ٢٧٧ وما بعدها (المؤلف) وريتشارد كراشو (١٦١٢ - ١٦٤٩) شاعر انجليزى عمله الشعرى الرئيسى هو « خطوات إلى المعبد » (١٦٤٦) يشتمل على قصائد دينية ذات طابع صوفى قائم على الوجْد والجذب (المترجم) .

(١٦٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٠٣ ، ص ١٢١ - ١٢٢ ، ص ١٣٧ - ١٣٨ ، ص ١٨٤ ، ص ١٩٠ ، وأيضا المجلد الأول ، ص ٣٨ ، وعن جونت انظر النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٤٩ ، ص ١٥٣ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٨٤ .

هذه الاستبصارات . وهو يؤكد بالأحرى الصور المجازية التى يمكن أن تسمى «حيوية» ، ويؤكد نوع صورة التركيب البيانى الذى سيندد به راسكين فيما بعد على أنه « المغالطة الوجدانية»[168] ، وهو يقول إن بعض الصور لا تكون شاعرية إلا « عندما تتحول الحياة الإنسانية والعقلية إليها من روح الشاعر الخاصة » ، وهو يصور هذا بأن يضيف لأبيات عن صف من أشجار الصنوبر فكرة «(تفلّتها) من عصف البحر العنيف»[169] والصور المجازية تفيد إلى حد كبير فى نقل الرأى الذى يذهب إلى أن الإنسان متطابق ومتوحد مع الطبيعة : «يجب أن يترابط قلب الشاعر وعقله - بشكل صميمى وموحد - مع المظاهر العظيمة للطبيعة»[170] ،وهكذا يحقق تبريرا لنزعة التشخُّص الرومانسية ، لكنه يفشل فى تبين فوائد النظرة الرمزية كتبرير للأنواع الأخرى من التعبير المجازى ، وليس لدى كولردج إلا القليل الذى يقوله عن الجانب التأثيرى للموقف الجمالى ، فإن تمسكّه بمصطلح « اللذة » يحول بينه وبين مواجهة مشكلة القبح أو التراجيدى فى الفن . وهو قانع بمناقشة الوهم . وهو يحل المشكلة على نحوما حلها مندلسون[171] إ، ن الفن - وهو هنا يفكر أساساً فى الدراما على المسرح - ليس انحرافا ، ليس خداعا على نحوما تتطلبه المعايير الطبيعية ؛ ومن جهة أخرى ليس وعيا كاملا بالنزعة الفنية للفن . إن كولردج

(١٦٧) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٨٩ ، ص ٧٤ ؛ كولردج عن المنطق والمعرفة ، ص ١٣٦ .

(١٦٨) يشرح الدكتور مجدى وهبة فى « معجم مصطلحات الأدب » المغالطة الوجدانية بأنها نسبة المشاعر البشرية إلى الطبيعة غير البشرية . وهذا مصطلح صكه الأديب الإنجليزى جون راسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠) فى كتابه «المصورون المحدثون» (١٨٥٦) ويعنى به ميل الشعراء والمصورين لنسبة المشاعر البشرية إلى الطبيعة التى يصورونها نتيجة لثورة انفعالاتهم ؛ مما يؤدى إلى المغالطة فى تصويرهم للأشياء الخارجية (المترجم) .

(١٦٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٦ - ١٧

(١٧٠) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٠٤

(١٧١) انظر المجلد الأول من هذا المؤلف ، ص ١٤٩

يتقبل التوفيق ، وهو يجد للتعبير عنه العبارة الشهيرة « ذلك الترقب الإرادى للإيمان من أجل اللحظة التى تشكل الإيمان الشعرى»(١٧٢) وأحيانا يتحدث عن « الإيمان السلبى» والاكتساب الإرادى في الخيال الذى يصدّ الحقيقة اليومية . إن الشاعر « يدفعنا إلى أن نستسلم بأنفسنا لحلم من الأحلام ؛ ويتم هذا أيضا وأعيننا مفتوحة ؛ وفى الوقت نفسه كى (لا) نؤمن فحسب»(١٧٣) وأحيانا يقول إن هناك فرقا بين معرفتنا وشعورنا ،فعلى سبيل المثال نحن نعرف أن عطيل وديدمونة ممثلان ، ولكننا لا نشعر بذلك . ومن جهة أخرى لا نقول مدحا للممثل الممتاز . إنه قد «ضاع فى شخصيته ؛ وإنه يظهر ويصبح كل إنسان » ، وليس من الحق أن الخيال هو دائما خيال « إننا لا نستشعر به كخيال عندما نكون قد تأثرنا به تأثرا شديدا ، ونحن نعرف الشيء الذى يكون عرضا وتمثيلا ، لكننا فى الغالب نشعر بأنه واقع»(١٧٤) ، ويقترح كولردج أن خصائص المسرح تُلاشى الوهم ، بينما التمثيل الرائع يقويه ، وهى ملاحظة تساعد على شرح رغبته فى رؤية شكسبير على مسرح عصره(١٧٥) ، ومع هذا من الصعب أن نتبين كيف يمكن للمعرفة - حتى بمصطلحات كولردج - أن تظل منفصلة عن الشعور . ويبدو أن دكتور جونسون كان الأقرب إلى الصواب عندما قال : إننا نعرف دائما أننا فى مسرح . إن الأحداث على المسرح - ويمكن أن نقول بالمصطلحات الحديثة - ليست حقيقية وليست غير حقيقية ، بل هى حقيقة أخرى نقارنها بالواقع اليومى . وربما ينجح كولردج فى القول بوجود تأثير الإطار » الذى يحدث في فعل مشاهدة تمثيلية .

(١٧٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٦

(١٧٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٨٩ ،

(١٧٤) تعليقات عن الفارس فى مجلة مكتبة هنتيجتون الفصلية ، العدد الأول ، (١٩٣٧) ص ٨٣ ، وانظر الملاحظة فى هامش ص ٩٠ من هذا المجلد .

(١٧٥) المصدر السابق ، ص ٨١ ، ص ٨٤

إن مشكلة الوهم المسرحى كما يناقشها كولردج لا تختلف كثيرا عن مشكلة الاحتمالية والمقبولية فى الملحمة أو الرواية . بل إن كولردج بالأحرى يستخدم كثيرا هذا المعيار فى نسق مشابه لنسق شلنج وهو من نافلة القول تماما . لقد أشار إلى عدم وجود احتمالية فى مؤلف « روب روى »[176] لسكوت الذى « يوقظ الانسان بفجاجة من حلم يقظة الايمان السلبى »[177] وهو فى موضع آخر يحاول أن يفرق بين الإيمان المؤقت بالمواقف الغريبة ورفض المعجزات الخلقية[178] ويحدث تنويع على المشكلة فى مناقشة « المسيح » لكلوبشتك حيث يشتكى من انكسار الوهم من خلال صراع « الكلمات والوقائع للحقيقة المعروفة والمطلقة »[179] ، الحقيقة الواردة فى الإنجيل . وهو يحاول أن يبين أنه لا يوجد مثل هذا الصدام عند ملتون . وهو فى مناقشته لوردزورث يشعر بتلاشى إحساسنا بالاحتمالية بسبب التوليدات المتعددة لصوت المؤلف الشخصى وآرائه وبسبب « التكلم من البطن » كما يسميه كولردج[180] وهو يلاحظ الظاهرة نفسها عند بومونت وفلتشر ومسنجر : وتبدو الذاتية هنا كما لو كانت تحطم وتزعزع الوهم الدرامى وتفصيل كولردج العام هو دائما للعرض التحليلى الموضوعى للشخصيات التى تتكلم بنبرة صوتها وهو يجد فى

(١٧٦) رواية لسير والترسكوت كتبها عام ١٨١٧ وزمن القصة عقب الهبة اليعقوبية عام ١٧١٥ والاسم أطلقه المؤلف على رجل اسكتلندى خارج على القانون ومع هذا يقوم بأعمال كلها كرم وأريحية . (المترجم) .

(١٧٧) أشتات من النقد ، ص ٣٢٥

(١٧٨) أشتات من النقد ، ص ٣٧٣ وهذا يشير إلى « الراهب » للويس .

(١٧٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٧

(١٨٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٩ وشوبنهور يستخدم مصطلح « التكلم من البطن » بعكس المعنى تماما . انظر ص ٣١٠ من هذا الكتاب .

الرواية ذروة الوهم الناجح فى إعادة إنتاج أعمال عـقل الشخصيات وهو يفضل منهج ريتشاردسـون على منهج فيللنج . إن لدى ريتشاردسون ألمعـية فى إعادة التأمل ، وليست لدى فـيللنج إلا ملاحظة خارجية ؛ وإن كـان كولردج يفضل فيللنج بسبب نزعـته الأخلاقية الأكثـر صحة[181] . ورواية « العمدة » لجون جالت تثير كـولردج لأنها سيرة ذاتية روائية تنجح دراميا فى نقل « السخرية الطبيعية لخداع الذات»[183] .

وهكذا يعـزو كولردج أهمـية واهنة للحـكاية أو الحبكة وهو ينتـقص من الحكاية باستـمرار باعتبـارها مجرّد شيء مثـير . وهو يقول إنه لا توجـد قصة مثيرة فى « دون كيشوت » أو عند أريستـو أو التراجيديات اليونانية أو ملتون . وفى الحقيـقة فإنّ الحبكة هى مـجرد لوحة[184] ، إنها تكوين العمل الفنى . وكولردج وهو يعـدد أجزاء الدراما : اللغـة ، العاطفة ، الشـخصيـة ، يترك الحبكة التى طرحها أرسطو أولا[185] . ونقده لشكسـبير هو تحليل للشخـصية إلى حد كـبير والتـمثيلـية كتـمثيليـة إنما يجرى تجاهلهـا أو التقليل من شـأنها وسيكولوجيـة الشخصية أو الموقف أو فى أقـصاه فى النغمة الانفعـالية السائدة للتمثيلية كجزء من الحِرَفيّة المسرحية هو ما يهم كولردج .

(١٨١) النفس الشاعرة ، ص ١٦٦ ؛ عينات من حديث المائدة ، ص ٣٣٢ ؛ النفس الشاعرة ، ص ١٦٧

(١٨٢) رواية كتبها جون جالت عام ١٨٢٢ وهو يتعاطف فيها مع الأسكتلنديين (المترجم) .

(١٨٣) أشتات من النقد ، ص ٣٤٤ - ٣٤٥ .

(١٨٤) النقـد الشكسـبيرى ، المجلد الثـانى ، ص ١٨ ؛ السـيرة الأدبيـة ، المجلد الثـانى ، ص ١٦١ ؛ النقـد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢٦ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٩٢ ومصطلح « الاهتمام » أو « المثير » يرجع إلى فريدرك شلجل .

(١٨٥) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦

إن كل ما قد قدمناه يشرح السبب الذى جعل كولردج مثبطا على مستوى جنس النقد أو فى أى موضع فى المجال بين النظرية العامة للشعر والنقد التطبيقى . إن له عقليتين عن المسأله المحورية : ما إذا كان الجنس الأدبى هو معيار النقد . مرة ينتقص من شأن المفهوم الكلى للجنس الأدبى : « من العبث أن نصدر حكما على أعمال الشاعر على مجرد الأساس الذى به يتسمى نفس الجنس الأدبى . . أو على أى أرض فى الحقيقة سوى ذلك الخاص بعدم ملاءمتها لغايتها الخاصة ووجودها الخاص ، حاجتها إلى الدلالة كرمز وكسمات». [١٨٦] وهو فى موضع آخر يعتقد أنه « من الأفضل بكثير أن نميّز الشعر فنجعله فئات مختلفة » مع التأكيد عما إذا كانت القصيدة كاملة داخل الجنس الأدبى. [١٨٧] وأحيانا يتأمل كولردج فى هذه الفروق ، بل إنه حتى ليطرح معايير للنقاء بالنسبة للجنس الأدبى . وهكذا ينقد وردزورث بسبب ميله إلى ما هو درامى أى الحوار فى الشعر الغنائى ؛ وهو يتهم بومونت وفلتشر بالانزلاق فى النزعات الغنائية[١٨٨] وكولردج فى نقده ووقوفه ضد وردزورث يقول إن المادة القائمة على السيرة المفصلة يجب ألا تدخل فى القصيدة ، بل تدخل فى درامات شكسبير التاريخية وهو يحاول أن يبين أن « الدراما التاريخية الخالصة هى مما يسمح بتقطيع عنيف لتتابع الزمن»[١٨٩] .

وعن المسألة المتعلقة بهرمية الأجناس الأدبية يبدو أن لكولردج عقليتين : فأحيانا يبدو أنه يوحد ما بين الغنائى و الشعرى . وهذا التوحيد وراء الفقرة

(١٨٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٩٦ وكولردج ينثر من جديد بحث رينولدز ؛ مجلة ادلر ، العدد ٨٢

(١٨٧) أشتات من النقد ، ص ١٧٠ ، ص ١٦٦

(١٨٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٩ ؛ عينات من حديث المائدة ، ص ٣١٢ ؛ أشتات من النقد ، ص ٤٤ من الملاحظات فى الهامش . وهو يسمى بومونت ، فلتشر « أكثر كتابنا الدراميين غنائية » .

(١٨٩) السيرة الأدبية ، ص ١٠٦ - ١٠٧ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٣٩ ، ص ١٤٧ .

الشهيرة التى توقع فيها ادجار الان بو استحالة القصيدة الطويلة : « إن القصيدة ذات الطول لا يمكن أن تكون أو لا يجب أن تكون شعرا على الإطلاق».(١٩٠) والأجزاء غير الشعرية (أى القصصية) الثانوية يجب أن تتمشى مجرد تمشٍ مع الشعـر . ويذهب كولردج إلى أن الوزن هو الوسيلة الحـقة لهذا . ومن جـهة أخرى لا يستطيع أن يهرب من الـتركيز التقليدى للاهتمـام بالملحمة والدراما . وهو يأخذ بالنظريات الألمانية . إن ما هو غنائى ذاتى وما هو ملحمى موضوعى وماهية الملحمة هى « التتابع فى الأحداث والشخصيات» . ويقول بشكل خيالى إن الملحمة تأتـى من تعبير يعنى « التـدفق المتتالى»(١٩١) . وهو يرى الدراما - كما يراها شـيلر وشلجل - كتراجيديا أساسـا . وهكذا يراها فى إطار العلاقة بين الإنســان والقـدر . « فى الـدرامـا تُعْــرض الارادة وهى تتـصــارع مع القدر».(١٩٢) فى التراجيديا القديمة يوجـد « الصراع الشديد بين القدر الذى لا يقاوم والإرادة الحرة التى لا تُـقْهر والذى يجد توازنه فى العناية الالهـية والجزاء المستقبلى الوارد فى المسـيحية».(١٩٣) وكولردج - مثل الألمان - لا يجد فائدة من العدالة الشعرية وهو ينتـقص من قدر التراجيديا العاطفية الانفعـالية والتراجيديا المثيـرة للشجن التى تنقصـها « قوة المصيـر وقوة السمـاء المسيطرة».(١٩٤) وهو يدافع عن الكومـيديا التـراجيـدية مـؤيدا رأى شلجل فى الارتقاء التـراجيـدى والكوميدى.(١٩٥) ويبدو أن كـولردج قد تولاه فيـما بعد بعض الهـدوء بصدد

(١٩٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢٦ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١

(١٩١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٣٨ ، ص ١٤٢ هذا الاشتقاق يرد فى ف . كروتز « الرمـزى » (الطبعة الثانية ١٨١٩ ص ٤٦) مع إشارات إلى شيد يوس ولنب .

(١٩٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٣٨ ، ص ١٤٢ .

(١٩٣) أشتات من النقد ، ص ٢٤٢ .

هذه النظرية . وعندما قرأ كتاب سولجر (أروين) أشار إلى « كل عقيدة مقاومة للقدر والطبيعة ، وبقية النزعة الواقعية التاريخية التراجيدية المفرطة» [١٩٦] .

وليس لدى كولردج إلا القليل يمكن أن يقوله عن الأنماط التاريخية للأدب وهو يستخدم الثنائيات الألمانية : الكلاسيكى ضد المحدث أو القوطى أو الرومانسى ، لكن هذه الأفكار لا تشغل المكانة المحورية التى تشغلها عند الأخوين شلجل . وهى ترد أساسا عندما كان على كولردج أن يحاضر عن العصور الوسطى أو عن التقابل بين الدراما القديمة والمحدثة[١٩٧] وهو يشير إلى شكسبير على أنه رومانسى ، ويردّد من شلجل الرأى الذى يذهب إلى أن العقل الرومانسى باطنى وتصويرى ويميل إلى خليط من الأجناس الأدبية ، بينما العقل القديم عقل خارجى جامد ويراعى بصرامة الأجناس الأدبية[١٩٨] ويأخذ كولردج من شيلر الفرق بين الشاعر الموسيقى والشاعر التصويرى[١٩٩] وقد حدث أن طرح كولردج فرقا مماثلا لما رسمة شيلر بين الشعر الفطرى وشعر الوجدان عندما قال إن شعر القدماء يعكس العالم الخارجى بينما الخيال المجازى عند الشاعر الحديث (مثل الشاعر الانسانى البولندى كازيمير سر بيفسكى)[٢٠٠]

(١٩٥) أشتات من النقد ، ص ١٧٩ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢١٦ ، ص ٧٣ ؛ المجلد الأول ، ص ٢٠٣

(١٩٦) نشرة ت . م . رايسور فى « دراسات فى فقة اللغة » العدد ٢٢ (١٩٢٥) ص ٥٣١ ولما كان كتاب (اروين) قد نشر فى عام ١٨١٢ فإن الملاحظة لابد أنها متأخرة بعد هذا .

(١٩٧) أشتات من النقد ، ص ٧ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٩٦ - ١٩٧ ؛ المجلد الثانى ، ٢٦٥ ؛ محاضرات فلسفية ص ٢٩١ ؛ الروح الباحثة ، ص ١٥٢ .

(١٩٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٧٦ ؛ المجلد الثانى ، ص ٢٦٢ .

(١٩٩) أشتات من النقد ، ص ١٦٥ .

(٢٠٠) ما سييج كازيمير سربيفسكى (١٥٩٥ - ١٦٤٠) شاعر وجزويتى بولندى . وهو شاعر البلاط وواعظ الملك فلاديسلو الرابع ، درس فى المدارس الجزويتية . له قصائد غنائية باللاتينية أطلق عليه لقب هوراس المسيحى أو هوراس البولندى (المترجم) .

فإنه يسعى إلى أن يطرح ما هو باطنى(٢٠١)

ومع هذا يصعب أن نقول إن كولردج يشارك الألمان فى وجهة النظر التاريخية ، وتبرهن على هذا بشدة محاولته الدائمة استخلاص شكسبير الشاعر الأنموذجى من عصره . إنه يسميه «أقل الشعراء تلونا بأى جزئيات وروح العصر أو عادات زمنه » بل إنه حتى ليقول إنه « لا يوجد شىء مشترك عند شكسبير وعند الكتاب الآخرين فى عصره - حتى اللغة التى يستخدمونها»(٢٠٢) وعندما يستخدم كولردج الحجة التاريخية وهو يدافع مثلا عن عادات ملتون الاشكالية الخشنة « بعبقرية العصر» .(٢٠٣) فإنّه يستخدم هذه الحجة كمجرد تبرير . إنه لم ير إطلاقا فضيلة إيجابية فى النزعة التاريخية كما فعل الألمان .

ومن الحقّ أن كولردج خطّط عدة مرات إبّان حياته لكى يكتب تواريخ للأدب . ومحاضرات ١٨٠٨ هى تاريخ تخطيطى للشعر الإنجليزى . وفى محاضرات ١٨١٦ اقترح تاريخا للأدب الألمانى على نطاق شامل(٢٠٤) ولكن من المؤكد أن العقبات الخارجية لم تكن هى الأسباب التى حالت بينه وبين تحقيق هذه الخطط . ولو بحثنا مقترحات كولردج فيجب أن نستنتج أنها لا تظهر التقاطا متقدما لمشكلات التاريخ الأدبى . وخطاطية ١٨٠٣ تطرح ما بين ثمانية مجلدات إلى عشرة مجلدات واحد منها فقط مخصص للأدب الرفيع ، ولكن عدة مجلدات مخصصة لتاريخ الميتافيزيقا واللاهوت بل وحتى القانون .

(٢٠١) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٩ .

(٢٠٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٤٤ ؛ المجلد الثانى ص ١٤٠ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٢٥ وبالمثل « شكسبير ليس شاعراً مرتبطا بأى عصر وأسلوبه ليس أسلوب العصر » عينات من حديث المائدة ، ص ٣١١ .

(٢٠٣) أشتات من النقد ، ص ١٦٨

(٢٠٤) الرسائل ، ص ٤٢٥ - ٤٢٧ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ، ص ٢٦٣ - ٢٦٥ ؛ الروح الباحثة ، ص ١٥٢ - ١٥٣ ؛ الرسائل ، ص ٥١٥ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الثانى ، ص ١٧٥ - ١٧٦

والمجلد المخصص للشعر والشعراء كان سينقسم إلى قسمين : القسم الأول على أن يضم مقالات عن الأسماء المفردة الكبيرة : شوسر وسبنسر وشكسبير وملتون وتيلور ودريدن وبوب الخ والقسم الثانى كان « يجب أن يكون تاريخا للشعر والروايات وكان سيزود بالسيرة ، ولكن على نحو أكثر تدفقا وأكثر شمولية مع مزيد من البيبليوجرافيا والتسلسل التاريخى وكان سيكون أكثر اكتمالا من القسم الأول »[٢٠٥] وكان تاريخ الأدب الألمانى سيشمل تاريخا طبيعيا وتشريحا مقارنا وحتى الكيمياء . ويصعب أن نتصور مثل هذا الهرج والمرج من المناهج والموضوعات .

ولم يتأثر كولردج تأثرا عميقا بالحركة المفتونة بالقديم والعصر الوسيط فى زمنه . لقد درس الألمانية القديمة عندما كان فى جوتنجن ، ولكن فيما عدا بعض الفقرات من « أوتفريت»[٢٠٦] لم يقتبس أى نص ألمانى قبل لوثر[٢٠٧] وفى الانجليزية يبدو أنه لم يعرف إلا تشوسر والروايات المنظومة لريتسون[٢٠٨] وفى إيطاليا كانت لديه معرفة أولية بدانتى وبترارك وعرف بعضا من بوكاشيو وبولشى[٢٠٩] ولكن عندما تحدث عن العصور الوسطى انخرط فى تعميات غامضة عن العقل القوطى بل ووجد حتى روحاً ، بل وحتى « نفساً قوطية»

(٢٠٥) الرسائل ، ص ٤٢٦

(٢٠٦) راهب وشاعر دينى ألمانى فى القرن التاسع . كتب صورة شاعرية ألمانية عن حياة المسيح على أساس من الأناجيل . (المترجم) .

(٢٠٧) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٣٩ ويبدو أن كولردج لم يكن قد تعرف على « نبيلنجن » أو أى من الرويات الخاصة بالفروسية وفى جوتنجن « المغنين المنشدين » (السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٤٠)

(٢٠٨) أشتات من النقد ص ٢٧ – ٢٨ واوين وجادوين أعاد ريتسون حكايتهما . أشتات من النقد ، ص ١٥ – ١٦

(٢٠٩) أشتات من النقد ص ١٤٥ – ١٥٧ ، ص ٢٤ – ٢٦ ، ص ٢٢ – ٢٤ ، ص ٢٦ – ٢٧ ويجرى مناقشة بترارك بإيجاز فى محاضرات فلسفية ص ٢٩٢ – ٢٩٤ ويجرى أقتباسها بكثرة فى « النفس الشاعرة » ص ٢٦٢ – ٢٦٣ ، السيرة الأدبية المجلد الأول ، ص ١٥٦ ؛ شذرات ، ص ٤٢ – ٤٣ ولدى كولردج معرفة كبيرة بأعمال بترارك اللاتينية .

فى زى رومانى فى قصائد الشعراء المغنين .[٢١٠]

وبطبيعـة الحال عرف كولردج المزيد الأكـبر عن الاليزابيثـيين ، لكن حتى توسعـاته فى الدراسـة الشكسبيرية لم تكن سـعيـدة جدا . وسرده التـاريخى لتمثـيليات شكسبيـر وآراؤه عن التمثيليات المشكوك فـيها وتنقيـحاته للنصوص قليلة القيـمة . وتعليقاته على الفـقرات الفردية تعانى فى الغالـب من التجّسم واشتقاقاته الخيالية على نحـو غريب من الذوق الشائع فى القرن التامن عشر . وهو مثل دكتور جونسون لم يتحمّل شخوصا على أنهم « سديميون هلاميون »[٢١١] .

ونقده لشكسبيـر يمت فى معظمة لتراث دراسات الشخـصيات المتوارث من كتاب القرن الثامن عشر من أمثال ريتشاردسون وماكنزى ومورجان وجوته[٢١٢] وكولردج مثلهم يبدى فى الأغلب ملاحظات عن سيكولوجـية شخوص شكسبير . وهو فى المنهج سـبق برادلى ولكن على نحـو تخطيطى وأحيـانا يخلط الخـيال بالواقع كما يفـعل برادلى كثيرا . ومن ثمّ فإنّ الملاحظات التى تلقى كـثيرا من الثناء عن حديث هاملت المخمور يخص الحالة المجهولة غير المتحقق منها لعقلية

(٢١٠) أشتات من النقد ص ١٩ كما أمن كولردج بالرأى الألمانى عن « شعشعة الدم القوطى » فى فرنسا وبيكارت ومالبرانش وباسكال وموليير على أساس أنهم القوطيون الخلّص والأخير هو الذى سادت فيه القوطية على السلتية . أشتات من النقد ص ٢٨٦

(٢١١) من التنقيحات الباعثة على أكبر فكاهة هو التلاعب اللفظى فيتحول تعبير « اعلان الدمية » إلى « يقطع الشارع سيرا » وهذا التعبير مشتق من كلمة لاتينية تعنى « السير فى الطريق » (النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٢٨) وهناك استقاق يعنى اللمس أو المرو الأسود من كلمة ألمانية تعنى القماش (أشتات من النقد ، ص ٢٤٨) والتلاعب اللفظى لتعبير « ملاءة الظلام» يتغير إلى « الثروة العقيمة » (المؤلف) . وكولردج يتلاعب بالكلمات من خلال الاشتقاقات وتشابه جذر الكلمة الإنجليزية مع جذر الكلمة الألمانية ولكن يظل عرضه غامضا (المترجم) .

(٢١٢) إن الدليل على معرفة كولردج وما يدين به هو على أى حال دليل واهن . انظر : ر.و. بابكوك : « تكون عبادة شكسبير» (تشابل هيل ، ١٩٣١) ص ٢٣٢ – ٢٣٩

هاملت . « إن القوة الدافعة قد أُعْطيت للنشاط الذهنى ، لقد بدأ التيار الكامل للأفكار والكلمات تتدفق ، ولقد ساعدت عملية النسيان نفسها - لصالح النقاش - بالنسبة للأغراض التى كان موجودا من أجلها فى منع الظهور من شلل العقل»[٢١٣] والقول بأن « بولونيوس هو هيكل جمجمته السابقة وحرفته السياسية »[٢١٤] لهو تشوش مماثل لأن الشخصية الخيالية ليس لها ماض يتجاوز عبارات المؤلف .

وأكثر تخطيط رسمه كولردج للشخصيات وأكثره تأثيرا هو تصوره لشخصية هاملت . إن فكرة جعل هاملت مثقفا تبدو أنها فكرة فريدريك شلجل[٢١٥] ؛ زيادة على ذلك فإن كولردج اشتغل عليها بمزيد من التفصيل ، وحاول أن يربط هذا بنظريته فى التخيل . يقول : « فى مسرحية (هاملت) أتصور شكسبير على أنه أراد أن يضرب مثلا بالضرورة الأخلاقية للتوازن الضرورى بين انتباهنا إلى الأشياء الخارجية وتأملنا فى الأفكار الباطنية - وهو توازن ضرورى بين العالم الحقيقى والعالم الخيالى»[٢١٦] .

وفى كثير من نقد كولردج لشكسبير ملاحظات تظهر أن لديه مبادىء فى ذهنة . إن حديث هاملت مع أوفيليا « هو تلاعب بالأضداد »[٢١٧] وعطيل لا يستطيع أن يكون زنجيا حقيقيا حيث أن حب ديدمونة له « يطرح عدم تناسب رغبته فى التوازن »[٢١٨] وهكذا دواليك . ولكن إذا نزعنا عن المصطلح

(٢١٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٥

(٢١٤) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٦

(٢١٥) انظر ص ٢٠ ، ص ٢٧ من هذا الكتاب .

(٢١٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٣٧

(٢١٧) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٣٠

(٢١٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٤٧

القاموسى ادعـاءاته فإن المعنى يرقى إلى الاعتقـاد . بأنّ شكسبير « قـام بعملية مسح لكل القـوى والدوافع المركبة العظيمـة للطبيعة الإنسـانية وأظهر تناغـمها بتأثيـرات عدم التناسب سواء إفـراطاً أو تفريطاً»[٢١٩] ولقد جرى التـفكير فى شكسبير على أنه نوع من الداعين لفلسفة الأخلاق النـيقوماخية - كما هى عند أرسطو - فى شكل درامى أو الإنسان السوى الفـردى المثالى الذى يحذرنا ضد الافراط فى التهجين كما يطمح إليه كل كاتب تراجيدى .

وملاحظات كولردج على تمثيليات شكسبير وشخوصه محبطة فى الأغلب : فهى إمّا مبتذلة أو تضفى طابعاً أخلاقيا أو عندما تكون أصيلة لا تكون مقنعة . وحـتى بعض الأقـوال الأكـثـر شـهرة مـضلـلة ومن ذلك الكلام عن إياجـو «واصطياده الذى يحركه للطبيـعة الشريرة الخالية من الدافع»[٢٢٠] والرأى الذى يذهب إلى أن حديث فـيروس فى مسرحـية « هاملت » ليس سخرية قـد يجد مدافعين قليلين عنه اليوم[٢٢١] ومهما تكن قيمة هذه الملاحظات فإنها ليست بأى حال من الأحوال متكاملة فى نظرية أو حتى فى تصور موحد عن التمثيلية .

وهناك فروق بسيطة في الـتعليقات المستـفيضة تماما عن ملتـون وسرفانتس ودانتى وتشخيص دون كـيشوت وسانكوبانزا يرقى إلى التقـابل والتركيب على طريقته ، فدون كيشوت « يصبح مجازاً حيًّا جوهرياً أو تشخيصا للعقل والحس

(٢١٩) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٣٣

(٢٢٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٤٩ وعلى أى حال انظر محاولة أ . س. برادلى لتبرير عبارة كولردج وإن كان لا يتفق تماما معها ، فى التراجيديا الشكسبيرية (لندن ، ١٩٠٤) ص ٢٠٩ ومـا بعدها وخاصـة ص ٢٢ من الملاحظات فى الهامش .

(٢٢١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٨ « إن تخيل أن السخرية مقصودة تنحط إلى أدنى من النقد » . ولقد قام برادلى بدفاع معذب عن كولردج (التراجيديا الشكسبيرية ص ٤١٣ - ٤١٤) وأنا أتفق مع . اس . ل . بتل : شكسبير والتراث الدرامى الشعبى (دور هام ، نورث كارولينا ، ١٩٤٤) ص ١٨١ ، ص ١٨٥ - ١٨٦

الخلقى مجردا من الحكم والفهم » ، بينما سانكوبانزا على النقيض ، فهو «الحس المشترك بدون عقل أو تخيل» . « ضمه وسيده معا وهما يكونان عقلا كاملا» . ورغم هذه النتيجة المرُبكة فإن التعليقات التفصيلية تظهر ادراكا دقيقا لقد لاحظ كولردج « عدم وجود ملامح لدون كيشوت وأنه بلا وجه وبلا إطار» وهذا واضح من التردد بشأن اسمه « إن هزاله وأنه بلا ملامح استعراضات سعيدة لتطرف تشكيله أو تخيله»(٢٢٢)

والمحاضرة عن دانتى أدنى من هذا فى القيمة ، فهى تعدد نماذج من الأسلوب والصور والعمق والنزعة التصويرية والحقيقة الوضعية وقوة دانتى إزاء ما هو مثير للشجن وخطأه فى أن يصبح مزخرفا . زيادة على ذلك إنه متفوق على التأملات الشائعة عن الموضوع الكلى عند ملتون وطابع الشيطان والأسلوب «المصطنع الفخم» لقصيدته « الفردوس المفقود » . والأكثر أهمية تقدير كولردج لسير توماس براون وجرمى تيلور « النموذجين العظيمين أو التامين للأسلوب الانجليزى» واللذين يمجدهما فوق المؤلفين الكبار فى عصر الملكة آن(٢٢٣) ومن بين الكثير التافه عن أدب القرن الثامن عشر يأتى تعليقه على الرحلة الأخيرة من « رحلات جلفر » : « لقد اشتكى النقاد بصفة عامة من المخلوقات البهيمية البشرية ؛ وأنا أشتكى من « الجياد المتكلمة»(٢٢٤) غير أن كولردج لم ير أن سخرية جلفر تشمل أيضا الجياد العاقلة . وكولردج وهو يتحدث عن سترن يدرك أن « الروح المتسمة بالاستطراد ليست الفرح المفرط بل

(٢٢٢) أشتات من النقد ، ص ١٠٢ ، ص ١٠٠ وفى ١٠٠ جاء تعبير « ذو ملامح » بشكل خاطىء والمقصود « بلا ملامح » وعدم ثبات اسم دون كيشوت قد تابعه ببراعة ليو سبيتز فى « المنظورية اللغوية فى دون كيشوت » ، « اللغويات والتاريخ الأدبى » (برنستون ، ١٩٤٨) ، ص ٤١ - ٨٦

(٢٢٣) أشتات من النقد ، ص ١٤٥ - ١٥٧ ، ص ١٥٧ - ١٩٠ ، ص ٢١٨

(٢٢٤) الجياد المتكلمة كما صورها الروائى الانجليزى سويفت فى روايته (رحلات جلفر) . (المترجم) .

هى الشكل الخاص لعبقريته . والارتباط يأتى من استمرارية الشخصيات»[٢٢٥] وهذا استبصار قد يكون وضع نقد سترن على الطريق الحق منذ وقت طويل .

وكثيـر من تعليقات كولردج عـن معاصريه قاس وحساس . ويلوح لى أنه على حق مؤكد فى تقـديره المتدنى نسبيا لسير والترسكوت وبايرون[٢٢٦] . وهو على حق بالنسبة لمعاصريه من المرتبة الثانية مثل صديقه سوذى والروايات القوطية والميلودرامات . وهو على حق فى نقده لوردزورث .ورغم أنه كان عليه أنه يحتج ضد النزعة الطبيعية لنظريات وزدزوورث عن القاموس الشعرى ، فإنه يغرف أن وردزوورث هو أعظم شاعر فى عصره . غير أن الفصل الشهير عن شعر وردزوورث ينتهك المبدأ المحورى لنظرية كولردج فى أنه يردد على نحو جيد الطراز القديم للجماليات وأشكال القصور فى التعبير وكثير من نقده فى التفاصيل ضد قصيدة « النرجس البرى » أو قصيدة « صميميات » يدل على عقلية حرفية بشكل مدهش وهو من « الحس المشترك العام » بأسلوب دكتور جونسون .[٢٢٧]

ولقد قرأ كولردج « أغنيات البراءة والخبرة » لوليم بليك . وفى رسالة من رسائله صنف القصائد وفق تراتبها فى القيمة . وبقدر حكمنا من الملاحظات الهزيلة فإنه يحب للغاية قصيدة « الولد الأسود الصغير » . ولقد أثنى على قصيدة «البنت الصغيرة الموجودة» على أسس معتقدية . لكن يوجد تقدير فى الانتباه الودود الذى يكنه لوليم بليك الذى كان غير معروف آنذاك[٢٢٨]

(٢٢٥) أشتات من النقد ، ص ١٣٠ ، ص ١٣٦

(٢٢٦) أشتات من النقد ، ص ٣٢١ – ٣٤٢ ، ص ٣٣٨ – ٣٤٢ ، رسائل غير منشورة ، المجلد الثانى ص ٣٧ – ٤١ ، ص ٤٠٢ ، ص ٤٢٠ – ٤٢١ ، ص ٢٨٥ ، ص ٤٠١ ، ص ٤٠٢ وبالفعل لدى كولردج مجموعتان من الآراء عن سكوت وبايرون : مجموعة مفصلة أكثر فى الأقوال العامة ، ومجموعة حافلة بالانتقاص الشديد فى الرسائل الخاصة لأصدقائه المقربين ومما لاشك فيه أن فيها رأيه الحقيقى .

(٢٢٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١٠ ، ص ١١٢

(٢٢٨) الرسائل ، ص ٦٨٤ – ٦٨٨ (رسالة ال. س. أ . ك ، ١٨١٨) انظر : ر . ب ماك الدرلى : كولردج عن أغنيات بليك ، مجلة « فصلية اللغة الحديثة » العدد ٩ ، (١٩٤٨) ص ٢٩٨ – ٣٠٢

ويستطيع الانسان طوال نقد كولردج أن يجد صيغا مثيرة فى مواضع متفرقة وتقديرات شعرية مصاغة صياغة جميلة على طريقة لامب[٢٢٩] ، ولكن القارىء الحديث سيصاب بالاحباط مرارا وتكرارا لما يوجد من احتشام وتعصب ونزعة عنصرية وفى هذه المحاولات يبدو كولردج أنه محلى جدا سواء فى العصر أو فى المكان . وأحكامه المليئة بالعبث عن الأدب الفرنسى يمكن أن تفسرها كراهيته لنابليون والثورة الفرنسية[٢٣٠] ويفسرها احتشامه من جراء حياته الشخصية غير السعيدة والضغط المتزايد لما يسمى خطأ النزعة الفكتورية ؛ ويفسرها تعصبه المتبدّى مثلا فى تعليقاته عن « فاوست » لجوته وهذا ناتج دون شك من قلقه المتزايد من الأرثوذكسية الكاملة[٢٣١] .

وعلينا أن نستنتج أن هناك خيبة أمل . إن كولردج كعالم جمال مبعثر وثانوى . وهو لاينجح فى رأب الصدع بين علم الجمال عنده وبين نظريته فى

(٢٢٩) عن كتاب براون « حرق الموتى » ، أشتات من النقد ، ص ٢٧١ (رسالة ترجع إلى عام ١٨٠٤ ونقد هازلت القوى عند هودى ص ٦ ، ص ٣٤٠ – ٣٤١ « من هو الملك لير ؟ — إنه عاصفة وعاصفة مدوية » (أشتات من النقد ، ص ٤٥ من الملاحظات في الهامش – بدون تاريخ) .

(٢٣٠) لم يكن يطبق الفرنسى تلما خوس وأى شىء فرنسى فى الحقيقة فيما عدا « أخضر – أخضر » لجراس (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٣٩) . ويقال إن الفرنسيين غير قادرين على كتابة الشعر (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٠١ ، الروح الباحثة ، ص ١٥٥ – ١٥٦) لكن تعدّل هذا فى « النفس الشاعرية » ص ١١٩ – ١٢٠ وهو ينتقص دائما من قدر التراجيديا الفرنسية (السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٥٨ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٦) وهو يعجب برابيليه (أشتات من النقد ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ ، ص ٤٠٧) النفس الشاعرة ، ص١٥٢ « بالرغم من باسكال والسيدة جويو موليبير فإن فرنسا هى حصن بابل الخاص بى ، إنها أم البغاء فى الأخلاق والفلسفة والذوق » .

(٢٣١) أشتات من النقد ، ص ٤١٦ « إنى اناقش نفسى ما إذا كان طابعى الخلقى أن أرد إلى ما هو إنجليزى .. كثيرا مما أعتقد أنه سوقى ومفكك وملىء بالتجديف فى حق الله » (١٨٣٣) وفى عام ١٨٣٠ وقد رفض كتابة تعليقات على صور رتزش لمسرحية « فاوست » ، ويشير كولردج إلى عمل جوته على أنه « ذو سمعة سيئة بالنسبة للجانب الدينى من المجتمع » وهو يحتوى على « فقرات لا يملك ترجمتها من الناحية الأخلاقية والعقلية » رسالج فى « مجلة مكتبة جامعة بيل » العدد ٢٢ (١٩٤٧) ص ٦ – ١٠

(٢٣٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢ ، ص ١٥

الأدب . فنظريتـه فى الأدب هى أكبـر انجازاتـه المؤثرة : فهى مـحاولة لعـمل خطاطية متنوعة عديدة الجوانب ؛ إنهـا غنية للغاية فى عدد العناصر التى حاول دمجها فى وحدة . لكن المحـاولة لم تنجح إطلاقا ولا يمكن أن تنجح بشروطه . فمن جهة لدينا حججه المقدسـة عن النظم ونظرته الرمزية بالنسبة للشاعر الذى يجسّد « الأفكار » ، ولدينا من جـهة أخرى مبدأ اللذة عنده ونزعتـه الانفعالية التى حـاول أن يحافظ عليـهـا بالرغم من كل شىء إن الشـاعر كـفيلسـوف و «كعارف » (مبـدأ التخيل) لا يمكن أن يتحد بالشاعـر كإنسان العواطف الذى يستهدف اللذة المباشرة . والخيال والألمعية وما هو آلى وما هو منفصل وما شابه ذلك كلهـا مفـاهيم مصـممـة للحط من شأن ذلـك الذى بقى من علم النفس الترابطى . غير أن كولردج يرفض استبعادها : لقد حاول أن يحتفظ بكل شىء فى خطاطية انتقائية تضم كل شىء .

فإذا نظرنا إلى الفـقرة الشهيرة عـن التخيل(٢٣٢) باعتباره تصـالح الصفات المتضـادة أو المتنافرة فإننا نسـتطيع أن نرى كل النزعة الانتقـائية العفوية لعـقلية كولردج « التشـابه مع الاختلاف » يجب أن يشير إلى ادراك القارىء للـمحاكاة و«العام مع العينى » يشير إلى ما يحدث فى العمل ذاته عندما يتضمن الشخص أو الموقف المرجعـية العامة للشـعر بينما يظل جزئيـا . « الفكرة مع الصورة ، الفردى مع الممـثل للجميع » هو الشىء نفـسه بمصطلح مخـتلف بسيط . لكن «حسّ الجدادة والـتجدد مع المـوضوعات القـديمة والمألوفـة » يشير إلـى دهشة القارىء وإدراكه . « حالة أكـثر من المعتاد للانفعال مع نظام أكـثر من المعتاد » يرتد إلى عقل الشاعر كما يفعل الثنائى التالى من المصطلحات : « الحكم الذي يوقظ دائما ويثير التملك المضطرد مع الحماسة والشعور العميق أو الكاسح » ثم يقال لنا إن التخيل « بينما يمزج ويحـدث تناغما للطبيعى والاصطناعى لا يزال

يجعل الفن ثانويا بالنسبة للطبيعة. وهذا يتـضمن رفضا للاعتراف بوجود تصالح بين الفن والطبيعة - كـما ووجه بهما شيلر وشلنج - لصـالح الطبيعة التى هى بجانب هذا يصعب أن نراها كعامل يساعـد على التخيل . التخيل يقال إذن إنه يجعل العادات تخضع للمادة : وهو تنازل واضح أنه مُصَمَّم لتجنب الشك فى النزعة الصورية . وأخيرا « إن إعجابنا بالشاعر » يجب أن يكون تابعا «لتعاطفنا مع الشعـر » ، إنه شعور بالإعجاب لكـن يصعب أن يتآزر مع ما سـبق وغير مرتبط تماما بالدور الذى ينسبه كولردج عادة للتخيل . وبعد اقتباس عن النفس من سيرجـون ديفيز ينهى كولردج هذا الفـصل الذى يعترف فيـه بأنه يدلى فيه باستناجـاته عن طبيـعة الشعـر بقوله : « أخيـرا إن الحسً الحسن» هو (كـيان) العبقريـــة الشعـرية ، والخيال هــو (الزى) ، و(الحــركــة) هى (حياته) و (التخيل) هو (نفســه) وذلك فى كل موضع وفى كل جزء ؛ وهو يصوغ الكل فى كل رائع ومعـقول » . هذه التشـخيصات الطنـانة حيث يبدو مفـهوم (الحركـة) وليس مفـهوما آخـر على أنه « حيـاة » الشعر ، ومـن المؤكد أنه لا يصمد أمام الفحص . والرغبـة فى « كل رائع ومعقول » تبدو أنها تلقى هزيمة فى كل نقطة تقريبا .

ومع هذا علينا أن ندرك أن هذه الانتـقائية الخـالصة سـمحت لكولردج أن يصبح شيئا هـاما بالنسبة لمعظم النقاد الانجليز الذين أعقبـوه . وأهميته فى نقل الأفكار الأدبية الألمانية إلى العالم الناطق بالانجليزية أهمـية كبرى وخاصة اليوم عندما كاد أن يختـفى فيه الرومانسيون الألمان من الأفق وأصـبحوا ممن لا يمكن استيعابهم فى فـروضهم الفلسفية الخالصة . ولقد حـمل كولردج الشىء الكثير من تراث العصر الـوسيط والتجريبى لجعل الـعناصر المثالية مقـبولة . وتفككه الشديد وعدم تماسكـه والفجوات الواسعة بين نظريتـه وتطبيقه ومـازكّاه وعقله الاستكشـافى « وروحه الباحـثة » كلها تـبدو دائما مـتمشـية مع بعض الملامح الدائمة الظاهرة للتراث الانجلو ساكسونى .

Biographia Literaria, ed. J. Shawross (2 vols Oxford. 1907), Shake spearean Criticism, ed. T. M. Raysor (2 vols. London, 1930), and Miscellaneous Criticism, ed. T. M. Raysor (London, 1936) are the critical editions used, and cited respectively as BL, SC, and MC. The philosophical writings have to be quoted from the old Bohn and Pickering editions : The Friend (London, 1865) as Fr.; Aids to Reflection (London, 1913) as A.' Lay Sermons (London, 1839), as LS; and Specimens of the Table Talk (London, 1851) as TT. Three modern editions are used: Treatise on Method, ed. Alice Snyder (London, 1934) as TM; Coleridge on Logic and Learning, ed. Snyder (New Haven, 1929) as LL; and The Philosophical Lectures de, Kathleen Coburn (London, 1949) as PL. The notebooks from Anima Poetae, ed. E. H. Coleridge (London, 1895) are given as AP; and from Inquiring Sprit, ed. K. Coburn (London, 1951) as IS. I use the four volumes of letters ed. E. H. Coleridge (2 vols. London, 1895) as L.; and Unpublished Letters, ed. E. L. Griggs (2 vols London, 1932) as UL. Scattered marginalia are found in periodicals, quoted in the notes.

I have discussed the large literature on Coleridge in The English Romantic Poets : A Review of Research, ed. T. M. Raysor, New York 1950. Here is a small selection :

J.H Muirhead, Coleridge as Philosopher (London, 1930) id still the best review of his thought.

On German sources : Wellek, Kant in England (Princeton, 1931), PP. 65-135; Elisabeth Winkelmann, Coleridge und die Kantische Philosophie, Leipzig, 1933; Anna Augusta von Helmholtz (Mrs. Phelan), The Indebtedness of Samuel Taylor Coleridge to August Wilhelm Schlegel, Madison, Wis., 1907; A. C. Dunstan, "The German Infiuence on Coleridge," MLR, 17 (1922), 272-81, and 18(1923) 183-201; Joseph Warren Beach, "Coleridge's Borrowings from the German," ELH, 9 (1942), 36-58.

Discussions of aesthetics and criticism :

W. J. Bate, "Coleridge on the Function of Art, "Perspectives of

Criticism, ed. H. Levin (Cambridge, Mass., 1950), PP. 125-60.

P. L. Carver, "Coleridge and the Theory of Imagination," *University* of Toronto Quarterly, 9 (1940), 452-65.

J. Isaacs, "Coleridges's Critical Terminology," Essays and *Studies by Members of the English Association, 21* (1936), 86-104.

F. R. Leavis, "Coleridge in Criticism," *Scrutiny, 9* (1940), 57-69 also in *The Importance of Scrutiny*, ed. Eric Bentley (New York, 1948), pp. 76-87.

F. L. Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* (Cambridge, 1936), 157-200.

G. Mckenzie, Organic Unity in Coleridge, Berkeley, 1939.

E. Pizzo, "Samuel Taylor Coleridge als Kritiker," Anglia, 40 (1916), 201-55.

A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry* (London,. 1926). PP. 73-121.

T. M. Raysor, "Coleridge's Criticism of Wordsworth," *PMLA, 34* (1939), 496-510.

Herbert Read, "Coleridge as Critic," Sewanee Review, 56 (1948), 597-624. Also in *Lectures in Criticism* : *The Johns Hopkins University* ed. H. Cairns (New York, 1949), PP. 73-116; and *The True Voice of Feeling* (London, 1953), PP. 157-88.

I. A. Richards, Coleridge on Imagination, London, 1934.

Alice D. Snyder, *The Critical Principle of the Reconciliation of Opposites as Employed by Coleridge*, Ann Arbor, Mich., 1918.

Clarence D. Thorpe, "Coleridge as Aesthetician and Critic," JHI, 1 (1944), 387-414.

Clarence D. The orpe, "The Imagination : Coleridge vs. Wordsworth," PQ. 18(1939), 1-18.

B. Willey, *Coleridge on Imagination and Fancy*, Warton Lecture Oxford, 1946.

To these should now be added J. M. *Moore, Herder and Colleridge* (Bern, 1951), I. A. Richards, Curious introduction to the Portable

Coleridge (New York 1950), and five articles : R. L. Brett, "Coleridge's Theory of Imagination," *English Studies 1949*, ed. Sir Philip Magnus (London, 1949), pp. 75-90; James Benziger, "Organic Unity: Leibniz to Coleridge, *PMLA, 46* (1951), 24 - 48; Charles Patterson, "Coleridge's Conception of Dramatic Illsusion in the Novel," ELH 18 (1951), 123 - 37; E. L. Stahl, "Zur Theorie der Dichtung bei Coleridge im Hinblick auf Goethe," and L. A. Willoughby, "English Romantic Criticism," both in *Weltliteratur : Festgabe Füi Fritz Strich*, Bern, 1952. I had overlooked a good German thesis: Elisabeth Raab, *Die Grundanschauungen Von Coleridges Aesthetik*, Giessen, 1934.

(٧)

هازلت، لامب، كيتس

عادة مـا يعد وليم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) تابعـا لكولردج : إنّ مكانة كولردج مكانة سامقـة حتى أن العلاقة يجرى تصورها على أنها عـلاقة اعتماد وتبعية وخـاصة فى مسائل النظرية الأدبية . وهازلت نفسـه أبدى تأييداً معنويا لهـذا الرأى عندما وصف «أول تـعرّف له على الشـعـراء» . لقد تعـرف على وردزورث وكولردج فى ١٧٩٨ وقد أضفى طابعا مـثالياً على هذا التعرف بالحنين إلى شبابه . وهو فى «مـحاضرات عن الشعراء الإنجليز» قـال جهرة إن كولردج «هو الشخص الوحـيد الذى تعلمت منه شيـئا»[١] . غيـر أن هذا الإنطباع الأول مضلل : فإن الفكـر النقدى لهازلت بالفعل قائم علـى فروض فلسفية مـختلفة تماما عن فروض كولودج . والأكثر أهمـية فإن النهج النقدى والإجراءات لدى الاثنين مختلفة تماما . إن كولردج أسـاساً مُنَظِّر يتناول الأفكار العامة حتى وهو يناقش الأعمـال الفنية الخاصة : وهازلت أسـاسا ناقد تطبيـقى مهتم باسـتثارة الإنطباع الخـاص عن العمل الفـنى . وحتى كولردج عـندما يكتب للمـجلات الدورية يتأمل ويكاد ينسى جمـهوره . أما هازلت فهو أساسـا صحفى يخاطب ويتودد لجمـهوره الجديد . زيادة على ذلك فإن هازلت نفـسه يرفض أى إشارة عـقلية لصـلته بكولردج . والـوحشـية فى بـعض عروض هازلت التـحليليـة لكولردج يرجع أساساً إلى خيبة أمل هازلت المريرة من تطور كولردج السياسى ، ولكن الاختلافات فى النقد والفلسفة لا يمكن أن ننسبها إلى مجرد تحامل حزبى وحرب حـزبية . إن هازلت يرفض بالقـطع مكانة كولردج الفلسـفية والـنقدية وليس هذا قاصـرا على المعضـلات الموجهة ضـده ، بل هو متضـمّن أيضا فى مجمـوع كتاباته . ففى عبـارة طويلة واحدة ، فى تجربة تقتضى القـوة بالنسبة

(١) أشرف هوفرى على إصدار الأعمال الكاملة لهازلت فى واحد وعشرين مجلدا ، المجلد الخامس ، ص ١٦٧

للحقد ، يسخر هازلت من المسار المعذّب عن كولردج خلال التاريخ العقلى كله ، كما يسخر من تمسكه المتشنج بمعتقد وراء الآخر وتزعمه الانتقائية وخاصة تزكيته الفيلسوف كانت[٢] . وهازلت الذى لم يعرف أى ألمانى قد انجذب لفترة قصيرة لما فهمه حينذاك أنه موقف كانت . وفى عام ١٨٠٧ آمن مع كانت «بوحدة الوعى أو أن العقل وحده تكوينى وتشكيلى»[٣] . ولكن عندما تعرّف هازلت - لسوء الحظ - بالمراجع الثانوية غير الدقيقة استثاره ما اعتبره النتائج الكانتية فى كولردج ، تحول ضد كانت بشكل عنيف . ولقد بدا له نسق كانت «أكبر عبث مراد ووحشى اُختُرع على الإطلاق» . ولقد استهجن بصفة خاصة دور العقل العملى والنزعة القبلية ، ولقد فسرهما على أنهما إحياء لفلسفة الإيمان والأفكار الفطرية وأنهما دفاع عن نزعة الغموض الدينية[٤] .

ومهما تكن النواقص الخاصة بسوء تفسير هازلت لفلسفة كانت فإنه بلا شك يوجد استهجان «للمبادئ والأفكار» عند كولردج وأصالة ما توصل إليه من نتيجة وهى أن كولردج كان «فيلسوفا سيئاً»[٥] . كما أنه لم يكن متعاطفاً مع نقد كولردج : فهو لا يوافق على مناقشته لوردزورث واعتبر أنّ مسألة القاموس الشعرى قد أسيء تناولها بشكل كامل[٦] لقد اعقد أن كولردج قد

(٢) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٢ - ٣٣ ، المجلد السابع ، ص ١١٥ ، المجلد ١٦ ، ص ١٢٣

(٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٣٠

(٤) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ١٢٣ وبالنسبة للمناقشة الأكثر اكتمالا لعلاقات هازلت بكانت انظر كتابى «كانت فى إنجلترا» (برنيستون ، ١٩٣١) ص ١٦٤ - ١٧١

(٥) هودى ، المجلد السادس عشر ، ص ١١٠ ، ص ١٣٧

(٦) المصدر السابق ، ص ١٣٤ - ١٣٦

أربك نفسه بشكل يدعو للأسى بسبب تعريفه للشعر . وهو لم يعرف ماذا يفعل بمناقشته للتخيل[٧] . وفى كتاب هازلت «عن شخوص تمثيليات شكسبير» حافظ على الصمت الدال عن محاضرات كولردج عن شكسبير بينما كان كريما وواضحا فى الاعتراف بمزايا كتاب أوجست فلهلم شلجل «المحاضرات الدرامية »[٨] . والدوافع للصمت كانت دون شك فى جانب منها «سياسية» ، لكن من المؤكد كان دافعها أيضاً إدراك أسبقية شلجل وزيف ادعاءات كولردج . ورغم أن هازلت لم يحضر أياً من محاضرات كولردج ، فإنه قرأ ما جاء فى الصحف ولابد أنه سمع عنها من الآخرين الذين حضروها : وهناك إشارات واضحة مبعثرة لآراء كولردج عن الأمور الشكسبيرية فى محاضرات هازلت ، وهناك بحث واحد قائم على خبر صحفى يهاجم بصفة خاصة رأى كولردج الذى يذهب إلى أن كاليبان[٩] يمثل روح النزعة اليعقوبية[١٠] . وبينما قد يكون هناك اندفاع فى انكار أن هازلت تعلم شيئاً من كولردج فقد قبل الكثير لبيان أنّ رفض هازلت لكولردج اشتط وراء حدود السياسة إلى أسس الفلسفة والنقد .

وبطبيعة الحال لم يكن هازلت بالمثل يعد تابعا لأوجست فلهلم شلجل . إنّه لم يقرأ (المحاضرات الدرامية) حتى عام ١٨١٥ فى الترجمة الإنجليزية عندما تطور أسلوبه الخاص فى الكتابة تطوراً كبيراً واستقرت آراؤه فى معظمها . وفى

(٧) المصدر السابق ، ص ١١٥

(٨) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ١٧١

(٩) هو الابن الوحشى للساحرة سيكوراس فى مسرحية شكسبير (العاصفة) . (المترجم) .

(١٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٨ ، ص ٨٨ ، المجلد السادس ، ص ٣٤ فى الهامش فى الملاحظات ، المجلد التاسع ، ص ٢٥٥ فى الهامش فى الملاحظات ، المجلد التاسع عشر ، ص ٢٠٦

عرض وتحليل (المحـاضرات) اعترض هازلت علـى غرام شلجل بالنظرية وروح الإنحياز ورعبه ممّا هو واضح وعبادته لشكسبيـر وتصوفه ومحبته الحادة حتى أن ستندال اسـتخدم هذا العـرض التحليلى نفسـه كتأكيـد على كرهه للرومانسـية الألمانية[١١] . لكن خـشونة بعض أقـوال هازلت من شلجل التى أثارتهـا روح التفـوق والنزعة العقليـة وكذلك الشك العميق فـى النزعة الصوفيـة الألمانية لا يجب أن تطمس حـقيقـة أن هازلت أعاد تقديم الخطّ العـام لشلجل فى تاريخ الدراما (بما تضمنه من تاريخ عام للشعر والحضارة) وأنه فى «شخوص تمثيليات شكسبير» يسمى (المحـاضرات) « أعظم سرد لتمثيليات شكسبـير قد ظهر حتى الآن»[١٢] . وهو يقتبس من شلجل باسـتفاضة وباستحـسان واضح وخاصة فى الجزء الأول من الكتاب وإن كان قد اسـتنكر فيما بعد كثيراً تفاصـيل التمثيليات ورفض نسبة شلجل المتعصب لتمثيليات شكسبير المشكوك فيها ودافع عن كتاب الدراما فى عـصر عـودة الملكية ضد تـقديره المتدنّى . ولا يكاد هـازلت يفهم الوضع الشامل الكامل لشلجل : إنه يتفادى تضميناته الميـتافيزيقية التى تبدو له حافلة بالتصوف لكنه يتبنى النظرة العامـة للتاريخ الأدبى المتضمن : التفرقة بين الرومانسى والكلاسيكى ووصف الأنماط المختلفة للدراما رغم أن هذه المصطلحات والأفكار التى لا تستطيع داخل خطاطية هازلت للأمور أن تلعب دورا رئيسيا على نحو ما هو وارد عند شلجل . زيادة على ذلك فإن كثـيراً مما يبدو ذا طابع متعلق بكولردج فى هازلت إنما يرجع إلى الوشيجة بين كولردج وشلجل .

(١١) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٥٨ – ٥٩ ، ص ٧٦ – ٧٧ وعن استندال انظر ص ٢٤٨ من هذا الكتاب .

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٧١

وهازلت فى عديد من النقاط أقرب إلى وردزورث منه إلى كولردج . فهو - مثل وردزورث - مغروس فى التراث التجريبى الإنجليزى ، وهو مثل وردزورث قد ورث النزعة الإنفعالية وفلسفة روسّو فى أواخر القرن الثامن عشر . ومن الحق أن هازلت ينتقص من حديث وردزورث على أنه جديث أنانى وأكدّ أنه «لم يحصل على أى أفكار إطلاقا منه ، لسبب هو أنه ليس لديه ما يعطيه»(١٣) . ولكن هازلت من جهة أخرى أورد مناقشة جميلة لوردزورث «للنزعة الكلية» عند بوس(١٤) وإسهاماته العديدة والمتعددة فى عظمة وردزورث كشاعر مما يدل على أن هازلت أبقى على إعجابه الرئيسى بالرغم من الصراع الشخصى والسياسى بينهما(١٥) وتصديرات (القصائد الغنائية) . رغم أنه تندر الإشارة إليها واضح أنها نصوص أساسية منها يمكن استخلاص نظرية هازلت الخاصة .

والوشيجة مع تشارلز لامب (١٨٣٤ - ١٧٧٥) أكثر وضوحا . لقد قال كولردج فى أواخر حياته : «قارن نقدات تشارلز لامب المختارة عن شكسبير

(١٣) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٥

(١٤) نيقولا بوس (١٥٩٤ - ١٦٦٥) فنان مصور فرنسى وهو أستاذ فى المدرسة الكلاسيكية اشتهر بموضوعاته الأسطورية . من لوحاته « العائلة المقدسة على الأعتاب » (١٦٤٨) « منظر طبيعى مع ديوجين » (١٦٤٨) «صورة ذاتية» (١٦٥٠) « أبو للو ودافنى » (١٦٦٤) . (المترجم) .

(١٥) الأعمال الكاملة بإشراف هودى ، المجلد الحادى عشر ، ص ٩٣ ؛ خاصة المجلد الخامس ، ص ١٥٦ ؛ المجلد الثانى ، ص ٨٦ وما بعدها . والانقطاع الحقيقى بين هازلت ووردزورث (لم) يرجع إلى مغامرة انفعالية من هازلت خلال زيارته لمنطقة البحيرات فى ١٨٠٣ انظر : س . م . ماكلين : « مولود فى ظل عطارد » (نيويورك ، ١٩٤٤) ص ٣٥٩ وما بعدها من أجل المناقشة الكاملة للسر .

بمحاكاة هازلت الملتفّة والمحاكيات الملتفّة والملتفّة حولها »[١٦] . وهناك الكثير من الحق فى هذه العبارة المفرطة فى المبالغة . ففى المنهج والإجراءات فإن لامب يستبق هازلت رغم أن لامب لا يمكن أن يقارن بهازلت فى المدى والمجال والتطبيق النسقى والوعى النظرى . وما هو مشترك بين لامب وهازلت ثلاثة مناهج من النقد ، ومن الواضح أنها كانت جديدة فى ذلك الوقت : الإثارة ، المجاز ، المرجعية الشخصية . والمناهج الثلاثة ذات طابع من لونجينوس ، ولكن لا توجد أمثلة فى النقد الإنجليزى فى القرن الثامن عشر التى تقترب حتى مما كان يفعله لامب وهازلت . وفى ألمانيا حقق فنكلمان وهردر وجان بول وأحيانا الأخوان شلجل تأثيرات مماثلة وفى فرنسا كان شاتوبريان يكاد يكون الذى يقدم مثلهم تلك المناهج فى الوقت نفسه وأعتقد أنه سيكون من المستحيل البرهنة على أى « تأثير » مباشر حيث أن لامب وهازلت كليهما لم يقرآا أى شىء ألمانى أو اهتمّا بشاتوبريان[١٧] . وعلينا أن نعزو التغير العميق فى المناهج النقدية إلى تغير عام فى الحساسية أو إذا كنّا غير راضين عن مثل هذه الحركة الغامضة تجاه القوى الخلفية فإننا نستطيع أن ننظر إلى الفن والنقد المسرحى حيث جرى الانتباه إلى التفاصيل المادية العينية على نحو أسبق عما كان فى النقد الأدبى الذى كان مشغولا بالنظرية . ولقد عرف هازلت شيئاً

(١٦) عينات من حديث المائدة ، ٦ أغسطس ١٨٣٢ ، ص ١٩٢

(١٧) لكن لاحظوا أن هازلت – ربما لأسباب مالية – – أوعز لناشر فى عام ١٨١٠ مشروع ترجمة «الشهداء» لشاتوبريان . انظر : هودى : حياة وليم هازلت (١٩٤٩) ص ١٤٠ وإشاراته الأخرى لشاتوبريان كلها إشارات لا تلقى ترحيبا .

من النقد الفنّى المماثل عـند ديدرو وربما قرأ فنكلمان[١٨] . ويبدو أنه ليس من الصدف أن هازلت ولامب قد غرسا هذه الحقول فى فترة مبكرة .

ومهـما تكن الأصـول الغامضـة لهذه الإجـراءات فإنّ لامب كـان المبادر الأصلى فى انجلترا . وعلى أى حـال يبدو من الصعب أن نـتفق على المطالب المبالغ فيها التى تمت للأهميـة العامة بتاريخ النقد . ولقد أطلق أ. س. برادلى عـل لامب صراحــة لقـب «خير نقاد القـرن التاسع عـشر »[١٩] . ولقد قال إ.م. و. تيليارد «من بين الأسـاتذة الإنجليز فى النقد النظرى فـإنّ كولردج هو أعظمهم وبالنسبة للنقد التطبيقى فإنّ لامب - بشكل ما - هو أفضلهم »[٢٠] . ونستطيع أن نرى جذور منهج لامب فى الرسائل غير الرسمية المبكرة التى ترجع إلى عام ١٨٠١ وهو يقول عن «الصائد بالسنارة» من تأليف والتن[٢١] «ألا تشعر من قبل بروحك وقد امتلأت بالمناظر ؟ - ضفاف الأنهار - أحواض زهر الربيع العطرى - المناظر الريفية - الحـانات الأنيقة - المضيفات العـاملات فى محلات الألبـان»[٢٢] ونحـن نقـرأ الكـثير من هـذا النـوع من النقـد الاسـتثارى فإننا قد

(١٨) إن هازلت ربما عرف ديدرو وكتابه «مقال فى فن التصوير» (طبعة ١٧٩٥ ، يحتوى ١٧٦٥ صالونا) وهو بالتأكيد عرف المراسلات الأدبية بين جريم وديدرو وإن كانت الإشارة النوعية الوحيدة (هودى ، المجلد الرابع ، ص ٦٦-٦٧ من الملاحظات فى الهامش) للاختصار الإنجليزى «ذكريات وحكايات تاريخية وأدبية» (المجلد الثانى ، لندن ، ١٨١٤) المجلد الأول ، ص ١٨٥ وقد ورد اسم فنكلمان عن هودى ، المجلد السادس عشر ، ص ١٩٩

(١٩) محاضرات أكسفورد عن الشعر (أكسفورد ، ١٩٠٩) ، ص ١٠٥

(٢٠) فى مقدمة إلى كتاب لامب «النقد الأدبى» (أكسفورد ، ١٩٢٣) ص ٩ من المقدمة .

(٢١) اسحق والتون (١٥٩٣ -١٦٨٣) باحث وناقد انجليزى كتب عن الشاعر دن وجورج هربرت والأسقف سندرسون وظهر كتابه «الصائد بالسنارة» الذى عرف به عام ١٦٥٣ وأعاد كتابته فى الطبعة الثانية عام ١٦٥٥ (المترجم) .

(٢٢) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣ - ٢٤٤

لا نتأثر، ولكن سيصعب أن نجد أمثلة سابقة في الإنجليزية . كما لن يجد الإنسان أمثلة خالصة من النقد في مجال المجاز سابقة على لامب . وإنّ لامب وهو يتحدث عن جرمي تيلور يعدد التشبيهات والتلميحات «وقد استمدت - على نحو ما نستمد العسل من النحل من كل أكثر أجزاء الطبيعة بكارة وخضرة وفتنة» ثم يسمى تخيل تيلور «حديقة متّسقة حيث لا يمكن لأى حشرة كريهة أن تزحف فيها ، وهو يشتمل على (قصر) حيث لا توجد أفكار غبية تبقى (أفكارا مقدسة)»[٢٣] .

هذه الأقوال العرضية تصبح منهجا في الملاحظات التى تعلّق على التمثيليات المفردة والفقرات فى كتاب لامب «عينات من الشعراء الدراميين الانجليز» (١٨٠٨) وفى المقالات المبعثرة منها مقالان هما «عن تراجيديات شكسبير منظوراً إليها بالرجوع إلى ملاءمتها للعرض المسرحى» (١٨١١) و«عن الكوميديا المصطنعة فى القرن الماضى» (١٨٢٢) هما خير ما عرف من نقد وأكثرهما باعثا على الإعجاب . غير أن هذه المقالات ليست مؤثرة بفضل حججها العامة . والرأى الذى يقول إن «تمثيليات شكسبير أقل من أن تعد صالحة للعرض على خشبة المسرح من أى كاتب درامى على الإطلاق»[٢٤] يصعب أن نأخذ به مأخذا جاداً إلا كوسيلة لجذب انتباهنا إلى عظمة شعر شكسبير وأشكال القصور المختلفة للعرض على خشبة المسرح فى عصر لامب. كما أنه ليس محتملا أن نقتنع بالحجة القائلة إن كوميديا عصر عودة

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٧ التلميح هو لمسرحية (عطيل) ، الفصل الرابع ، المنظر الثالث ، ص ١٢٧ - ١٤٠

(٢٤) الأعمال ، بإشراف هتشمسون ، ص ١٢٧

الملكيــة يفضى بنا إلى «أرض الديّوث أى زوج المرأة الفـاسقـة ويوتوبيا الـتودد للنساء» و«هنا لا توجد أى مرجعـية من أى نوع للعالم القائم»[٢٥] ؛ وعلينا أن نأخذ هذا على أنه احتجـاج ضد النزعة الخلقية ذات العقلية الضيـقة الحرْفية فى العصـر ، كتـأكيد للنزعـة التقليـدية لخشبـة المسرح وليس كـحجة جـادة ضد العلاقات بين الأدب والحياة ، بين الدرامـا والمجتمع . وأحيانا يمكن للامب أن يطرح نقطة واحـدة طرحا ممتـازا : فهـو يجادل ضـد الوهم المسرحى الدقـيق الصارم فى الكوميديا «من أجل مـهتم حكيم – وليس هناك افراط فى إعلانه – بين السيـدات والسادة – على جانبى السـتارة»[٢٦] . وهو حَسَنٌ فى امـتداحه صحة العبقرية الحقيقية وهى حـجّة متعلقة بالحدّة الخاصة فى حالته[٢٧] . ولكن نقد لامب فى معظمه يجب وصـفه على أنه «أفكار نزيهة عن الكتب والقراءة» على أنه على الهـامش . وهى تستحق إعـجابنا لأنها مـصاغـة بشكل حسن وتكشف عن ذوق أدبى جديد فى ذلك الوقت ولا يشاركه فى هذا إلا كولردج وقلة آخرون : ذوق القرن السـابع عشر ، طرافته وعظمته الزخـرفية عند براون وبورتون وفـولر وجرمـى تيلور . ولكن يبـدو من المستـحـيل الزعم بأن هذه الهامشية ذات أهمية كبرى فى تاريخ النقد .

وكتـاب «عينات من شعراء الدرامـا الانجليز» هو مجمـوعة مختـارة هامة للدراما غيـر الشكسبيرية التى لم تتم إعـادة طبعها آنذاك إلا لبعـضها والتى لم تهتم إلا بالقديم . وكـان لامب من أوائل من قدّروا هذه التمثيليـات بفضل ما

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٦٥٠ – ٦٥١

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٦٧٧

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٧٠٤ – ٧٠٧

فيها من شعر[٢٨] . وكانت حماسته لجون وبستر[٢٩] جديدة ، ويستطيع الإنسان أن يفهم مشاعر من يقوم بالاستكشاف مما دفع لامب إلى أن يسمى توماس هايوود[٣٠] «نوعا من شكسبير الناثر» وأن يضع جون فورد فى «المرتبة الأولى من الشعراء»[٣١] . ولكن بالنسبة للنقد فإنّ التعريفات هى عادة لا تتجاوز أن تكون علامات تعجب ومجرد تأكيدات للحمية والحماسة . وحتى مثل الفقرة المطولة والتى علّق فيها على مناظر التعذيب فى «دوقة مالفى»[٣٢] لا ترقى إلاّ إلى تعديد تفاصيل الحدث والزعم المليء بالشك من أن وبستر نقل الرعب بوقار ولياقة . إنه نوع من النقد الشخصى الخالى من الحجج والذى مرجعيته هو النص يصبح أكثر وضوحا عندما يتحدث لامب عن (تراجيديا الانتقام) : «إننى لم أقرأها أبدا لكن أذنى تطنان وأشعر بوجنتّى تحمران سخونة»[٣٣] . إن معيار الإثارة أسفل العمود الفقرى واهتزاز الذقن وارتفاع فى فُمّ المعدة الذى

(٢٨) بالنسبة للتفاصيل انظر روبرت د. وليمز «الاهتمام بالقديم فى الدراما الاليزابيثية قبل لامب» منشورات رابطة اللغة الحديثة ، العدد ٥٣ (١٩٣٨) ص ٤٣٤ ، ورينيه ويليك بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى وخاصة ص ٩٩ – ١٠١

(٢٩) جون وبستر (؟ ١٥٨٠ – ؟ ١٦٢٥) كاتب درامى إنجليزى اشترك مع بعض كتاب الدراما فى كتابة المسرحيات الكوميدية ، كما أن له مسرحيات تراجيدية (المترجم) .

(٣٠) توماس هايوود (؟ ١٥٧٤ – ١٦٤١) كاتب درامى وشاعر إنجليزى كتب عدداً كبيراً من المسرحيات وضاع منها الكثير . برز بكتابة دراما العائلة . له «امرأة قتلتها الشفقة» التى مثلت عام ١٦٠٣ وطبعت عام ١٦٠٧ و«الرحالة الإنجليزى» (١٦٣٣) . (المترجم) .

(٣١) هتشنسون ، ص ٥٩ ، ص ٦٥

(٣٢) تراجيديا من تأليف جون وبستر نشرت عام ١٦٢٣ لكن جرى تمثيلها قبل عام ١٦١٤ (المترجم) .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٣ – ٦٤

أعلن أ . إ . هوسمان[٣٤] فى عصرنا أنه محك الشعر الحقيقى وهو النقد التعجبى له وظيفته فى ملاحظات واردة لمختارات : إنه يفيد فى تحرير الكلمات الموضوعة بين قوسين على نحو ما استخدمها بوب لتحديد «جماليات شكسبير» .

وكثير من بقية نقد لامب هو نوع من الإشارة إلى بعض الفقرات : المقالات عن توماس فولر[٣٥] وجورج ويذر[٣٦] هى بصفة خاصة لا تزيد عن كونها مختارات مجموعة ولا توجد إلا فى بحث سونيتات سيدنى محاولة فى النقد العملى : فى تعارض مع هازلت الذى اعتقد أنها خامدة ومرهقة . لكن يبدو أنه يشك فيما إذا كان نظم هذه السونيتات «ينساب بنعومة وكياسة» أو ما إذا «كانت قد تحولت إلى صرخة مدوية أو تهجنت» (كما عبر هو نفسه عنها) «إلى موطئ لحوافر الجياد»[٣٧] . وهناك علاقة بسيطة بين مثل المجاز المستمد من معرفة حياة سيدنى والتجارب المادية كما أوحت بها ملاحظات سدنى عن « مطاردة سريعة » والسونيتات التى يقتبسها لامب نفسه على أنها المفضلة لديه : « بأى خطوات حزينة أيها القمر قد تسلقت السماوات » ؛ «تعال أيها النوم ، أيها النوم يا عقدة السلام المؤكدة» فما شأن مثل هذه الأبيات بالأبواق التى تدوّى

(٣٤) الفريد ادوارد هوسمان (١٨٥٩ - ١٩٣٦) باحث كلاسيكى بارز وشاعر إنجليزى . أستاذ اللاتينية بجامعة كمبردج . له أشعار غنائية (المترجم) .

(٣٥) توماس فولر (١٦٠٨ - ١٦٦١) رجل دين إنجليزى نشر كتابه «تاريخ الحرب المقدسة (الحروب الصليبية)» فى ١٦٣٩ و«الدولة المقدسة والدولة الدنيوية» (١٦٤٢) و«تاريخ جامعة كمبردج» (١٦٥٥) (المترجم) .

(٣٦) جورج ويذر (١٥٨٨ - ١٦٦٧) شاعر وكاتب مسرحى انجليزى كتب هجائيات وقصائد رعوية (المترجم) .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٧٢٧ وما بعدها وخاصة ص ٧٤٣

وحوافـر الجياد التى تـطأ الأرض فى عدوها ؟ هذا نقد انطبـاعى قد فـقد كل اتصال بالنص .

والعروض التحليلية الصورية التى قام بها لامب مثل التى كتبها عن «نزهة» لوردزوث ومجلد « لاميـا » الشعرى لكيتس ، هى خيوط ممتـدة من مختارات مع تصريحات تشـير إلى أفضليات . والعرض التحليلى الذى يلقـى كثيرا من الإعجاب بكيتس الذى ينتقى الفقرات الجميلة من الشاعر الذى لم يكن معروفاً آنذاك لا يزال يصل إلى نتـيجة مـزيفة وهى أن قصـيدة « إزابيـلا » أفضل من «لاميا» و«عشية القديس آجنس »[٣٨] والقصائد على أساس أن «إعلان الشعور يستـحق قدرا من الخـيال »[٢٩] وهذا الحكم وكثـير من الأحكام الأخـرى تظهر رومانسية لامب الانفعـالية والرأى الذى يذهب إلى أن الانفعال « هو الكل فى الكل فى الشعر »[٤٠] .

وبطبيـعة الحال فإن لامب (أراد) أن يشـير إلى الفقرات الجـميلة وأن ينقل حميته لقرائه . لقد عرف أنه ليس صاحب نظرية بل حتى ليس ناقدا منتظما ؛ وهو بتعاطفه المعـتاد يتحدث عن «عجزه عن كـتابة عرض تحليلى وإدراج سرد لكتاب بأىّ طريقة منهجية : «إننى استطيع أن أستحسن بشدة أو أن أجادل بضلال فى أجـزاء : لكننى لا أستطيع أن ألتـقط الكلى»[٤١] . وفى الوقت نفســه لقد أدرك أشكال القصور فى كل المخـتارات وكل القصاصات : « كم تبـدو أعمال

(٣٨) قصيدة لكيتس كتبها عام ١٨١٩ (المترجم) .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٥٩

(٤٠) المصدر السابق ، ص ٧٠

(٤١) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٣٦٢

شكسبير الفخمة ضئيلة ومجردة عندما تفُصل بعنف من ارتباطها أو طرقها !.. وكل شيء فى السماء والأرض ، فى الإنسان وفى القصة ، فى الكتب وفى الخيال ، أفعال بالاتحاد ، بالتجاور ، بالظروف ، بالمكان » (٤٢) . ولقد فهم لامب أيضا نظرية وردزورث وكولردج فى التخيل الذى قال عنه (فى فترة أسبق من أى مناقشات مستفيضة مطبوعة) إنه « يجمعّ كل الأشياء فى وحدة ... ويجعل كل شيء عضويا وغير عضوى ، يجمع الموجودات مع صفاتها ، يجمع الموضوعات وتجسّداتها ، يتخذ لونا ويحدث تأثيرا واحدا » (٤٣) .

وبعض (الملاحظات العابرة) للامب التى تتناثر عبر المقالات والرسائل قد تبدو لنا خاطئة ، لكن كراهيته لشيلى وبايرون ووصفه لمسرحية « فاوست » لجوته على أنها « قصة منحرفة غير لائقة عن الغواية » وموافقته على رأى وردزورث بشأن غباء « كانديد » لفولتير لا يمكن أن تدهشنا إذا عرفنا السياق السياسى والاجتماعى (٤٤) . ومع ذلك علينا أن نتفق معه عندما يثنى على « البحار القديم » (٤٥) أو يوبخ وردزورث على نزعته التعليمية المفضوحة و « وضعه المستمر لعلامة توقّف ليظهر أين يجب أن نشعر » (٤٦) وأعظم نقد « ابداعى » للامب هو أشد نقداته غير المباشرة . ومحاكاته وتقليداته لبورتن وسير توماس براون بالنسبة « للانحرافات الجميلة » تظهر أنّ لديه شعورا

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٨٥

(٤٣) هتشنون . ص ٩٥ – ٩٦ ، فى مقال عن هوجارث (١٨١١) .

(٤٤) الرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٤٣٧ ، ص ٤٢٦ ، ص ٤١١ ، ص ١٣٧

(٤٥) قصيدة لكولردج ظهرت لأول مرة عام ١٧٩٨ فى « قصائد غنائية » لوردزورث وكولردج . (المترجم) .

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٣٦ – ١٣٧ ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٣٩

صادقا بأسلوبها وإن كان غير راغب أو غير قادر على تحديدها أو تحليلها عقلانيا [٤٧] .

إن هازلت لم تكن له عقلية نظرية وذات وعى ذاتى . لقد قام بدفاع مباشر عما سُمّى فيما بعد « النقد الانطباعى » : « إننى أقول ما أفكر فيه : وأنا أفكر فيما أشعر به . ولا أملك إلاّ أن أتلقّى انطباعات معينة من الأشياء ، ولدى من الشجاعة بما فيه الكفاية لأعلن (بشكل فجائى) ماهيتها » [٤٨] . وهذا الاعتماد على الشعور الشخصى يجعله يدرك أن مهمة النقد هى بالضبط توصيل مثل هذه المشاعر . إنّه يريد « أن يقرأ مجموعة من المؤلفين مع الجمهور » عندما يعطى جمهوره محاضرات « على نحو ما أفعل مع صديق فأشير إلى فقرة محببة وأشرح اعتراضا، أو إذا حدثت ملاحظة أو نظرية أقرر هذا بتصوير الموضوع ولكن دون أن أتعب نفسى أو أحيّرها بالقواعد الصارمة والصيغ الجامدة للنقد التى لا تفيد بأى حال أى شخص » . وينتقص هازلت أيضا من الاهتمام بالتراث القديم : « إننى لا أعتقد أن هذه هى الطريقة لمعرفة الحرفة الرقيقة الخاصة بالشاعرية أو أن أعلمها للآخرين : فلا أعرف أن أبث روحها أو أن أوصلها » . وعلى أى حال فإنّ هازلت على الأقل بالتضمين يعيد الاعتراف بالنظرية فى إعلانه النهائى الايمان . « بكلمة واحدة لقد شفيت من الشعور بما هو حسن وأن أعطى سببا للإيمان الذى فىَّ عندما يكون الأمر ضروريا وعندما يكون فى مكنتى » [٤٩] .

(٤٧) هتشنون ، ص ٥٦٦

(٤٨) هووى ، المجلد الخامس ، ص ١٧٥

(٤٩) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٣٠١ - ٣٠٢

وممارسة هازلت طورت ونمَت مـا عند لامب . وخيـر ما عند هازلت من فقرات يمكن أن تسمى استثارات ، وبعضـها - مثل وصف كوميديا عصر عودة الملكية - يحاول أن يرسم صـورة للناس والأزياء : يا لها من نتيجة مـترتبة من الحـرائر وانتشـار العطور ! يا له من تألـقّ أقراط الماس وأبازيم الأحـذية ! (٥٠) وبعضهـا الآخر أشكال بارعة من السرد وإدراج المناظر أو الشـخوص من قراءة الكتب مثل قـائمة عـقود سكوت وقائمـة الموضوعات فى مـجلة « تاتلر » (٥١) والمناظر عند إبيليه (٥٢) ، والأخرى هى تنويـعات خيـالية بسيطـة - يوحى بها موضوع الكـتاب . وهازلت وهو يتحدث عن قـصيدة (الفصول) لـطومسون يستطيع أن يتـعرّف على « وهج الصيف وكـآبة الشتاء والوعـد الرقيق للربيع » وهكذا (٥٣) ويمكن وصف الشاعر القـديم أوسـيان باستـثارة منظره الطبيعـى : « ضوء القمـر البارد ، والأشواك ، والفروع التى تتنهّـد وتُحدث حفيفـا أشبه بالبـوص الجاف فى ريح الشـتاء » (٥٤) . والمنهج فى أسوأ حـالاته ينحط إلى بلاغة متفجرة و (روميو وجولييت) تستثير « نور الحب الأرجوانى ، والصوت الفضى لألسن العشاق فى الليل وصـوت البلبل من بين شجرة الرمان » (٥٥) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٧٠

(٥١) مجلة فصلية أصدرها أديب ولد فى دبلن هوستيل (١٦٧٢ - ١٧٢٩) فى أبريل ١٧٠٩ وكانت تصدر ثلاث مرات فى الأسبوع حتى يناير ١٧١١ (المترجم) .

(٥٢) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٤ ، المجلد السادس ، ص ٩٦ ، المجلّد الخامس ، ص ١١٣

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٨٧

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٨

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٨١

والمنهج فى أفـضل حالاته يمكن أن يوحى ببـعض خصـائص الكاتب مـوضوع البحث : فيقال عن جرمى تيلور إنه « يخلط رؤوس الموت بزهور النباتات التى لا تذبل ، ويجعل الحـياة عمليـة متجـهة إلى القمـر ولكن يتوجهـا بالأكاليل المزدهرة والمطر يضحى بالورود على دربه » (٥٦) .

والاجراء يعـمل عمله فى الأغلب كليـة عن طريق المجاز حـتى لو كانت المحاولة لا تسـتدعى منظرا خـاصا أو شـخصيـة معـينة بل بالأحرى لتـحديد الأسلوب أو العقلية ، ومن ثمّ فإن جهد بن جـونسون وعمله يجرى تصورهما عدة مرات أشبه بدودة أو حشرة (٥٧) . وفكاهة شكسبير توصف بأنها فقاعة ، شرارة ، بينما فكاهة جونسون « كما هى قاصرة على أنها صهريج من الرصاص حيث تتجـمد أو تفسد ، أو تسـير فحسب من خلال أنابيب وقـنوات صناعية معينة لتلبى غرضا معطى » (٥٨) . زيادة على ذلك فإن فكرة الجهد قد تطورت فى علاقاتها بحبكات بن جونسون : « إن المؤلف فى تقدير ثقل حبكته يبدو وكأنه أستـاذ توازن يؤيد عددا من الناس ويكوّم واحـدا فوق الآخر على يديه وركـبه وكتفـيه ، ولكن بجهد جهيـد من جانبه وبمجهود مـؤلف للمشاهدين » (٥٩) . وعندما يلوح الجهد والكد لهـازلت على نحو أكبر فإنه يلجأ إلى تشبـيه العملية القيصرية : « إن ربات الشعر عند الشاعر دَنْ تعانى من آلام مبرحة ومخاضات مستمرة . ويجرى تخليص أفكاره بعمليـة قيصرية » . والمجاز نفسه ينطبق فى

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٣٤٢

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٣٨ ، ص ٢٦٢ ، الخ .

(٥٨) المصدر السابق ، ص ٣٩

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٤٢ - ٤٣

كتـاب آخر على سـدنى : « كل أفكاره هى ولادات شاقـة ومؤلمة ، ويمكن أن يقال إنه يمكن تخليـصها بعملية قـيصرية » [٦٠] . إن وضوح الأسلوب مـقترنا بنقص المحتوى يمكن تصويره بمقارنته بالنبيذ . إن أسلوب سوذى « ليس له كيان أو كثافة النبيذ ، لكنه يشبه الخمر الأسبانية النقية » بينما أسلوب لامب « يتدفق صافيـا وواضحا رغم أنه قد يتّخذ له أحـيانا مجرى سفليـا أو ينتقل من خلال أنابيب عتيقة الطراز » [٦١] . إن الطرق التى سبق استخـدامها مع بن جونسون تُستخدم لتصوير ولع لامب بالأساليب المهجورة .

وتتـزايد عينيـة المنهـج وخـصوصيـته وهـى تستـجيب لذاكـرة المؤلف الشخـصية [٦٢] . ويقول لنـا هازلت كيف أنه عند سـاليزبورى بلين كـان يعد محـاضراته عن عصـر إليزابيث وكـيف أن الشخصـيات من الكتب تبـدو أنها تصاحبه فى نزهاته . وفى عودتى « أستطيع أن أشق طريقى إلى فندقى وأجلس بجانب الموقـد المتأجج وأهزّ يدى مع السنيـور أورلاندو فريسكو بالدو باعتـباره أقدم معارفى . وبن جـونسون وتشابمان والسيد وبستـر والسيد هايوود هناك : إنهم يجلسـون متـحلقين يتناقـشون فى سـاعات الصـمت التى ولتّ » [٦٣] . وأنديميون السعـيد فى تمثيلية « ليلى » أثارت فى هازلت الرغـبة فى أنه يستطيع أن يمضى حياته « فى مثل هذا النوم ، الطويل الطويل وهو يحلم ببعض الربّات السماويـة الجميلة » . وهو يقتـبس فقرة من بومونت ومن « المزيف » لفلـتشر

(٦٠) المصدر السابق ، ص ٥١ ، ص ٣٢٠

(٦١) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٨٤ ، ص ١٧٩

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٣٥

(٦٣) المصدر السابق ، ص ٢٤٧

وهو ينفجر حماسة : « إن ما هو جدير بالحياة هو أن يكتب الانسان أو حتى يقرأ مثل هذا الشعر على هذا النحو أو يعرف أنه قد كتبُ أو أن هناك موضوعات يُكْتب عنها ! » (٦٤) .

مثل هذا النقد يفيد فى أنه ينقل لنا أن هازلت قد سمى « تذوق » الأدب : الشعور بالمتعة الشخصية والصميمية والمعرفة العينية بالنص . إن مثال النقد المطبق لا يكاد يكون نقدا للمعرفة أو الحكم ، نقدا للنسق أو النظرية . إن الناقد - بالأحرى - يفيد كمرشد متحمس خلال معرض لوحات أو كمضيف فى مكتبة يرفع كتبه من على الأرفف ويشير إلى فقرات معضلة وحيث قد قرأها . وعندما يريد هازلت - كما يفعل كثيرا - أن يشخص ويحكم (ومن ثم يطور مهمة الناقد) يشرع بشكل غير مباشر . فهو - مثل أى ناقد آخر - يلتقط صفة عامة لكنه ينطلق ليلعب تنويعات عليها باستخلاص خيط كلى من المجازات والترابطات أو التداعيات ومن ثمّ فإن كراب هو هدف سخرية هازلت لما يسمى نزعته الطبيعية الحرْفية . يقول هازلت : « إن كراب يعطيك تحجر تنهيدة ، وينحت دمعة للحياة فى حجر » . وشخوصه تذكرنا بالمحفوظات التشريحية وبقطة محنطة فى زجاجة ، وشعره أشبه بمتحف أو محل أنتيكات (٦٥) . وهنا نجد أن ما كان يمكن أن يعد رأيا تجريديا قد أصبح محسوسا ويمكن تذكره بالاختصار ، إن هازلت فنان يحاول مهمة تحويل العمل الفنى إلى مجموعة مختلفة بالكامل من المجازات . وأحيانا لا تبدو النتيجة إلا ازدواجا زائدا فى وسيط أكثر تفككًا وأكثر دونية بشكل حتمى . وفى أحيان أخرى ينجح هازلت بالفعل فى المهمة

(٦٤) المصدر السابق ، ص ١٩٩ ، ص ٢٥٤

(٦٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٩٧

النقدية الأصلية فى عملية التشخيص والتقييم بإدراج تماثلات مجازية يكون من الخطأ استبعادها على أنها (مجرد) تماثلات . وواضح أن المنهج له أخطاره ونواقصه : إنه فردى جدا مثل كل الألمعيات الفنية ، ومن ثم لا يسمح بنمو مضطرد من ناقد إلى ناقد مما يشكل كيانا حيا من الفكر النقدى وهو معرض لخطر دائم هو فقدان الصلة بالموضوع . وعلى سبيل المثال فإن الحديث عن الشاعر الكسندر بوب الذى يقدره هازلت على نحو أكبر بكثير من الرومانسيين الآخرين يلخص التقابل بين الشعر الطبيعى والشعر الاصطناعى . ويقول هازلت إن الكسندر بوب « يستطيع أن يصف المرآة المستطيلة الشاملة التى لا تخطىء التى تعكس شخصية على نحو أفضل من السطح الأملس للبحيرة التى تعكس وجه السماء - إن قطعة من زجاج مستقطع أو مزدوج من الحلى تلمع ببريق وتأثير أشد من قطرات ندى بالآلاف تتألق فى الشمس » (٦٦) . ولكن هذا مضلل بطبيعة الحال على نحو تام لأن بوب لم يصف نفسه إطلاقا فى مرآة ، وقد تحدّث بالفعل نهائيا عن « البحيرات التى تهتز من النسيم الملتف » أو عن « الأنسجة المتآلفة للندى الشفاف » (٦٧) .

وأحيانا يدرك هازلت أن منهج الاستثارة له أخطاره : فهو ينقد حديث كولردج الانطباعى عن « جرة حفظ رماد الموتى » لتوماس براون ، ويشير إلى أن النص لا يدعمه بالمرة (٦٨) . لكن على النهج أن يمتد بعيدا وباتّساع ويبدو أنه

(٦٦) المصدر السابق ، ص ٧٠

(٦٧) « من أويزا إلى أبيلار » ابسن ١٦٠ « اغتصاب القفل » ، المقطع الثانى ، ابسن ٦٤

(٦٨) هووى ، المجلد السادس ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ يقتبس هازلت من رسالة لكولردج وقد كتب لمراسل مجهول بتاريخ ١٠ مارس ١٨٠٤ وقد نشرت فى مجلة بلاكوود ، العدد السادس (١٨١٩) ص ١٩٧ - ١٩٨ كولردج : أشتات من النقد » بإشراف رايسور (لندن ، ١٩٣٦) وخاصة ص ٢٧١

ينتصر نحو نهاية القرن التاسع عشر فى الفقرات الأورجوانية عند والترباتر وأوسكار وايلد وفى الشخصيات المقصودة لأناتول فرانس وجورج ستسبرى . وهى تتلبث فى نقوش فان وايك بروكس .

وعلى أى حال فإن العمل النقدى لهازلت لا يوصف باستيعاب بهذا التحليل لمناهجه الخاصة بالمختارات والاستثارة والتشخيص المجازى والاستجابة الشخصية . فهناك مزيد من النظرية عند هازلت أكثر مما هو معروف بصفة عامة . وعلى الانسان أن يضع فى اعتباره أنه فى مقابل كولردج كان صحفيا للغاية وكان عليه أن يتعيّش من قلمه . وكانت لديه أيضا معرفة دائما باحتياجات وحدود جمهور الطبقة الوسطى التى يوجه إليها محاضراته . وعندما تحدث عن طبيعة الشعر لابد أنه شعر بقوة بصعوبة الموضوع التجريدى وجعله سائغا بشكل عمدى عن طريق الاستطرادات وضرب الأمثلة والتكرارات وليس من العدل أن نحكم على قدرات هازلت بالنسبة لتفكيره النظرى من هذه الأقوال المفككة والشعبية . لقد تعلّم درسا من النجاح السىء لكتابه التجريدى المبكر « عن مبادىء الفعل الانسانى » (١٨٠٥) . ولقد صمم فيما بعد ألاّ يكون تقنيا ومنهجيا وشبه شعبى . إن له علاقة مختلفة مع جمهوره عما كان عليه الدكتور جونسون أو كولردج أو لاهارب أو حتى أوجست فلهلم شلجل . إنه ليس القاضى ، ليس السلطة التى تنطق بحكم وضعه السلطوى . إنه ليس الشاعر الذى يدافع عن ممارسته أو الفيلسوف الذى يتأمل خصوصية مذكراته (حتى لو كانت منشورة) . إنه رجل متوسط يحاول أن يغرى جمهوره بأهمية الأدب ومتعته . إنه يشعر بقوة بمكانته الاجتماعية . وفى مقال عن « أرستقراطية الآداب » يستنكر سمعة الدارسين الطنانة (أى الناس الذين يعرفون اللاتينية واليونانية) الذين لم يكتبوا أى شىء أو لم يلتزموا بشىء إطلاقا . ويشعر

هازلت بأنّ المعرفة هى شىء غير شخصى : خاصـية قابلية للنقل بينما العبقرية والفهم همـا نفس الإنسان ، جزء لا يتـجزأً من ذاتيتـه الشخصـية (٦٩) . وهو يزعم مـثل هذه الشخصـية لنفـسه ويدافع عن نفـسه دفـاعا حـارا ضد الإدانة الشديدة من جانب جـيفورد وآخرين الذين أنكروا عليـه الحق فى التحدث عن المؤلفين الكلاسيكيين وهو يلجأ دائمـا إلى وضعه الاجتماعى البـسيط ويفترض نقص التربيـة والتثقـيف . إن الشعبـية المغروسة بوعـى لكتابات هازلت تلائم نظريته . لقد طالب بالخصوصية ولا يثق بالتجريد والنسق إلى حد بعيد وأحيانا يأخذ بالنزعة المتعددة الكاملة للحقائق: « أنا أعرف أنه يقال إن الحقيقة واحدة ، لكننى لا أستطيع أن أستنيم لهذا فيلوح لى أن الحقيقة متعددة » (٧٠) .

فلو كانت الحـقيقــة متعـددة إذن فإنّ الشعـر متعـدد : « من السخف أن نفـتـرض أنه لا يوجـد سـوى مـقـيـاس أو أسـلوب واحـد » (٧١) . إنّ الذوق ذاتـى . وأحـيـانا يستجـيب هازلت لأمثـولة التـذوق - وهـناك غـاية واحـدة لهـذا : « هـناك أناس لا يتـذوقـون الزيتـون - لكننى لا أسـتطيع أن أستـمتع كثـيرا ببن جـونسـون » (٧٢) . لكن لمـا كـان عليه أن ينظـر فى مـسـألة الذوق بدقـة أكـبـر اعـترف بأنه يوجـد معيار عـام : « لا يجب أن يكون الذوق هذا وما يفعله بل ما (يجب) أن يسـر بشكل كلى مفـترضا أن يكـون على الناس أن يوجـهـوا انتبـاها مـتسـاويا لأى موضـوع وأن تكـون لديـهـم نكهـة مماثلة

(٦٩) هووى ، المجلد الثامن ، ص ٢٠٨

(٧٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٠٨

(٧١) المصدر السابق ، المجلد العشرون ، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ ، ص ٣٩١

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٩

لهـذا » (٧٣) . ويـبـدو هازلت هنا غيـر قلق من جـرّاء مصطلح (النكهـة) أو صعوبـات الرأى الذى يذهب إلى أن « كل عصـر أو أمـة له معـياره الخاص » وأن الأدب « محصور فى حدود مـحلية وزمانية » (٧٤) وهى آراء تنهى كل نقد الأعمال القـائمة خارج زمان الإنسان . وأحيـانا ما يبدو هازلت أنه يتنصّل من أى يقين بالنسـبة للنقـد . وهو ينطق بشكوكه عـما إذا كـان « أى إنسـان مـنذ عشرين عاما سيـفكر فى أى شىء عن أى من شعراء عصره » (٧٥) . لكن هذه حالة لابد أنها محاطة بصفة خاصة بالشك ولا تقبل المساومة .

إن مفـهوم هازلت عن الشعـر عادة مفـهوم فـضفاض ومـتنوع لدرجة أنه يحتـوى على تصـورات مختلفـة . وهـو فى دفاعـه عـن محاضراته عن الشعر (رسالة إلى وليم جيفـورد) الذى سخر منها بسبب تفككها وشموليـتها الكلية لتعـريفه يدرك هو نفســه أنه استخـدم مصطلح (الشـعر) ليعنى ثلاثة أشـياء مختـلفة : « التأليف المُنْتج ، الحالة الـعقلية أو الملكة التى تنتجـه ، الموضوع الملائم الذى يستدعـى هذه الحالة العقلية وذلك فى حالات مـعينة » . والشىء المشـتـرك الذى يمت إلى هذه الآراء المتـعـددة هو « حـيـوية غـيـر عـادية فى الموضوعـات الخارجية أو فى انطبـاعاتنا المباشرة والذى يثير حركة التـخيل فى العقل ويفضى من خـلال الترابط الطبيعى (أو التـشارك الوجدانى) إلى تناغم الصـوت والإيقاع الخـاص بالنظم فى التـعـبيـر عنه » (٧٦) . وهو يستطيع أن

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد العشرون ، ص ٣٨٧

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢١٥ - ٢١٦

(٧٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٥

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٤٤ - ٤٥

يستخدم أيضا كلمة (الشعر) بمعنى أفلاطونى والذى يبدو فى معظمه بلا معنى فى إنشائه : « أينما يوجد معنى للجمال أو القوة أو التناغم كما فى حركة موجة البحر وفى نمو الزهرة . . . يوجد الشعر فى لحظة ميلاده » . حتى أن « الخوف شعر ، والشعر خوف ، والحب شعر ، والكراهية شعر . والطفل هو شاعر فى الواقع ، عندما يلعب فى البداية لعبة الاستغّماية . . . والبخيل عندما يخفى ذهبه » إنّ الجمال جميعه ، والعاطفة جميعها ، والإثارة جميعها هى شعر ومن ثمّ فإننا جميعا شعراء والشاعر يعبر فحسب عما يشعر به هو والجميع على السواء [٧٧] .

وهكذا كان على الشعر أن يوصف بشكل فضفاض فى إطار الحياة الانفعالية للشاعر والقارىء يتأثر به . إن الشعر هو الإثارة والاستثارة ومزج ممارسة الإنسان لقواه الانفعالية . ونحن نحب أن نطلق عنان كراهيتنا واحتقارنا ، ونحن نحب أن يكونَ لدينا إحساس بالقوة المصطبغة بالعظمة ، وهذا شرح يجد هازلت أنه كاف لإدراج لذتنا فى التراجيديا . ولكن هازلت يجد فى موضوع آخر نظرية مختلفة نوعا : إن التراجيديا « تستنفد الرعب أو الشفقة بإطلاق مطلق لها » [٧٨] . وفى هذا النثر الملتبس لما جاء عند أرسطو فإن استثارة الشعر تفيد فى الحاجة السيكولوجية للتخلف أو التعويض أو خداع الذات . وهازلت - بشكل قد يرضى الفرويديين - « يعكس أن الشعراء هم عادة ضعاف فى التكوين وأنهم مسترخون وعصبيون وكئيبون ومن ثم يبحثون

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١-٢ ، المجلد التاسع ، ص ٤٥

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥

عن الراحات التأملية » (٧٩) . إنهم يبحثون عن تعـويض لأشكال القصور التى تفرضها الطبيعة عليـهم : بايرون بسبب قدمه المشوهة ، والكسندر بوب بسبب تقوس عموده الفقرى . إن المؤلفين « يبذرون الشوفان الشيطانى الخاص بهم فى كتبهم ويأخذون أنغامهم فى النظـرية » (٨٠) ، ومـن ثم فإنّ الشعراء حالمـون : « إن الشعـر يسـتقرّ فى يوتوبيا دائمـة خاصـة به » والتخـيل « يعـرض الأشياء لا كمـا هى فى ذاتهـا بل على نحو ما نعّـد لها الأفكار والمشاعـر الأخرى فى تنـوع لا متناه مـن الأشـكال وتركيبات القـوة » (٨١) . إن الشعر خيال « مكون مما نرغب فى أن تكون عليه الأشياء » ، إنه « نظم خـيالى قائم على خلفية من أشـد ترابطـات الأفكار قوة وصميمية » (٨٢) ، وإن هذه الأفكار تشكل إلى حد كبيـر نسـقا متمـاسكا يثيـر اهتمام عـصرنا . . إن الشعر تعـويض ، تخفّف ، حلم يقظـة ، تحقق رغبة . غير أن هازلت يقول أيضـا إن الفن محاكاة للطبيعة ، طريقة للمـعرفة ، استـبصارا بالواقع . وهو بصـفة خاصة فى كـتاباته عن فن التصـوير يؤكد بـاسـتمرار تبعيـة الفن للطبيعة ، وضرورة الخـضوع لها : « إن كل شيء هو فى الطبيـعة وكل ما يفعله الفنان هو أن يـجده » ، « إن الانسان بدل أن يضـيف إلى المخـزون أو يبـدع أى شيء . . . لا يسـتطيع إلا أن يرسم

(٧٩) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٥٨

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ٢٠٨ ، ص ٢٣٦

(٨١) المصـدر السـابق ، المجلد الرابع ، ص ١٥١ ، المجلد الخـامس ، ص ٤ هل هناك خطأ فى الطبع بحـيث أن الصواب هو « مشاعرنا » بدل « المشاعر الأخرى » ؟

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٠ ، ص ٢١١

نسخة ضعيفة غير كاملة »[٨٣] ، بل إنه توجد حتى فقرة عاطفية بشكل لا يصدق عن عندليب وتيار من الفرح يتدفق من حلقه . وهذا الغناء يفضل على غناء المرأة ، وغناؤها بدوره يعد أكثر طبيعية من الموسيقى المعزوفة على آلة [٨٤] .

وهكذا نجد أن هازلت معاد بالقطع لنظرية رينولدز عن إضفاء الطابع المثالى وخاصة رأيه القائل إنّ الفنان المصور يجب أن يجرّد شيئا مثل الوسيلة الممثلة المعروضة من الطبيعة[٨٥] . وهازلت فى نظريته عن فن التصوير يقترب جدا من تزكية النزعة الطبيعية الدقيقة ، لكن صياغاته تنحرف دائما وتتغير ، وكثيرا جدا ، خاصة فيما يتعلق بالأدب ، وهو يدعو إلى الرأى القائل إن الفن يجب أن يستهدف إعادة تقديم « الخصائص » ، تقديم الجوهرى فى الشىء الجزئى . وعلى أى حال فإن هذه الماهية للشىء المفرد تُدْرك أيضا على أنها موجودة فى نسيج التداعيات والتراسلات بل وحتى الرموز . وهكذا نجد فى هازلت كل الإجابات المختلفة فى التراث موجهة إلى التساؤل عن علاقة الفن بالطبيعة . إن النزعة الطبيعية هى فى معظمها نسْخ حرفى ، استبصار بالتعاطف الوجدانى الانفعالى فى طابع خاص للشىء ، وأخيرا حدس فى النسق الكلى للطبيعة ، فى معناها العام بالنسبة للإنسان . ويحدد هازلت العبقرية الأصلية على أنها قوة إعطاء بعض ملامح الطبيعة ، إعطاء « ماهيتها الخاصة » . ومع هذا فإنه يرفض على

(٨٣) المصدر اسابق ، ص ٣٠٠ ، ص ٢٩٨

(٨٤) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٧٧

(٨٥) خاصة المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٣١٧ وما بعدها ، المجلد الثان عشر ، ص ٧٧ وما بعدها ، المجلد العشرون ، ص ٣٠٢ وما بعدها .

أساس وجود تناقض فى الحدود والألفـاظ - الأطروحة القائلة إن الفن يستطيع أن يجسّـد التجريدات ؛ وهو يهـاجم باستـمرار التعـميمـات فى الفن لصالح استقراء الجزئيات . ويقول إن « المثالى ليس بصفة عامة حصن الشعر » (٨٦) .

ومصطلح « الاستـمتاع » فى نظرية هازلت لا ينطبق فحسب على حـمية الفنان ، فإنه أيضا « قوة أو عاطفة تحـديد أى شىء » ، إنه حقيقة الطابع الذى ينبعث من حقيقـة الشعور . فمثلا ، إن شخوص ميكلأنجلـو لهـا « استمتاع » فى مصطلح هازلت (٨٧) ، ولهذا فإن التـخيل هو ملكة الحدس بطابع الشىء ، قوة التشارك الوجدانى على نحو ما يمكن أن نقول إنه قوة التوحيد من الكائنات الأخرى . وبينما نجد أن أقوال هازلت عن الشعر باعتباره الفيض والتعويض ، الحلم ، النسج الخيالى الذى يوحى بمثال الشاعر الذاتى ، فإنه فى أحيان أخرى وعلى نحو واضح يتصور - بتأكيد أكـبر - أن الشاعر يجب أن يكون المتعاطف الكلى الخالى الفردية والذى يندمج فى موضوعاته . وبطبيعة الحال فإن شكسبير هو مثاله الأكبر . وهازلت مثل كـولردج يقارن فن شكسبير بفن من يتكلم من بطنه « ليس عليـه إلا أن يفكر فى شىء ليكـون ذلك الشىء . . . إنه لم يكن شـيئا فى ذاته ، لكنـه كل ذلك الذى عليه الآخرون ، أو قد يكونون عليه » ، « إنه بروتيوس العـقل الإنسانى » (٨٨) . وهكذا يعزو مكانة أدنى نسـبيًا للنمط الآخر : الشاعر الذاتى ، الأنانى ، والذى عنده إنما يمثله خير تمثيل وردزورث ،

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢٩٧ ، ص ٣٠٣ - ٣٠٥ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٤٤ وما بعدها بالنسبة للهجوم على التجريد .

(٨٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٧٧ - ٧٨

(٨٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥ ، ص ٤٨ ، ص ٤٧ ، المجلد الثامن ، ص ٤٢

بل إنه حتى يشكو بتناقض واضح لعديد من أقواله الأخرى أن « الخطأ الأكبر للمدرسة الحديثة فى الشعر (أى الرومانسية) هو أنها تجربة لقصْر الشعر على مجرّد تدفق للحساسية الطبيعية » (٨٩) .

وإن التقابل الذى يرسمه بين بايرون وسكوت هو أيضا قائم على مثل هذا التفضيل لما هو موضوعى . إن سكوت ينال الثناء لأنه « ينظر إلى الطبيعة ويراها ويستمع إليها ويشعر بها ويؤمن بأنها موجودة قبل أن يتم طبعها وتصويرها » ، بينما بايرون لا يفكر إلا فى نفسه (٩٠) ، إن سكوت ليس إطلاقا « ذلك الكيان غير الشفاف المتطفل الواقف فى طريق شمس الحقيقة والطبيعة والذى يحجبها » (٩١) ، بينما شخوص بايرون : جياور وكورسير والطفل هارولد هم هم نفس الشيء ، وواضح أنهم كلهم هم نفسه هو . لكن الاختيار ليس كامل الوضوح والتحديد . وهو يندد بسكوت بسبب نقص الشعور ويمدح بايرون لأن له (شيطانا) « وذلك هو الشيء التالى لأن يكون الانسان ممتلئا بالله » (٩٢) . وسكوت « لديه كل القوى الممنوحة له من الخارج - وربما ليست لديه أى قوى مماثلة من الداخل . وكثافة الشعور ليست متماثلة لتمييز الصور المجازية » (٩٣) . ومن هنا فإن الشعر يجب أن يكون عاطفة ، لكن خير الشعر هو العاطفة

(٨٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٤٤ ، المجلد الخامس ، ص ٥٣

(٩٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٣١٩ - ٣٢٠

(٩١) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٤٠١

(٩٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٥٣

(٩٣) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٢٨

الموضوعية : « إن أكبر قوة للعبقرية تتضح فى وصف أقوى العواطف » [٩٤] . هكذا يقول وهو يشير إلى « الملك ليـر » . و « لير » الذى يصفه هازلت فى الذروة العليا لتمثيليات شكسبير لانفترض فيه أنه تعبير عن الانفعالات الشخصية .

هذا التصور للشاعر على أنه إنسان متعاطف ومصوّر للعواطف الانسانية هو على أى حال مناسبة تتعدّل بها المفاهيم الأكثر تظاهرا عن دور التخيل . ويرد هازلت للقاموس الاصطلاحى عن النظرية الترابطية كثيرا من الأفكار عن التخيل التى لم يستطع أن يتحدث عنها وردزورث وكولردج إلاّ وهما فى أقصى حالاتهما عظمة ورفعة . وهو يستطيع أن يقول - مثل شلى - إن « الفن يمكن أن يقال إنّه يرفع الحجاب عن الطبيعة » [٩٥] وهو يقتبس « دير تنترن » عن « رؤية حياة الأشياء » ويطبق هذا على « الحس الباطنى ، والحدس الأعمق للطبيعة » [٩٦] ، وهو يتحدث عن التصور الحدسى للتماثلات الخفية للأشياء ، أو - كما يمكن القول - هذه الغريزة الخاصة بالتخيل » والتى « تعمل لا شعوريا مثل الطبيعة » [٩٧] . بل إنه يسمى الفن اكتشافا لنسيج الترابطات والتداعيات » . « إن الشعر الحقيقى ، أو الشعر بأقصى ذروة لا يمكن أن ينتج إلا بحل النسيج الحقيقى للترابطات والتداعيات ، التى كانت قد التفّت حول

(٩٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٧١

(٩٥) المصدر السابق ، ص ٧٤

(٩٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢٩

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٠٩ ، المجلد السادس عشر ، ص ٨ - ٩

أى موضوع من جانب الطبيعة ، وظروف الانسانية التى لا يمكن تجنبها » [٩٨] .

وهـذه العبـارة الأخـيرة تـسـمح لهـازلت أن يؤازر بولز [٩٩] مع بايرون وأن يصـادق على الرأى الذى يذهب إلى أن هناك مـادة موضـوع شعـرية متـميزة وإن كان هذا أمرا صعـبا بالنسبة لأسسه السيكولوجـية الخاصة به . إن هازلت يستطيع أن يـصـادق على الفكرة القـائلة إن « الطـبـيـعـة هى أيضـا لغـة . والموضـوعات مـثـل الكلمات ، لها معـنى ، والفنـان الحقيقى هو مـفسّر هذه اللغـة » . وكل موضـوع هـو « رمـز للعـواطف وحلقـة فى سلسلة وجـودنا اللامتناهـى » [١٠٠] . وهـكذا يوجـد شـىء أشـبه باللغة الرمـزية للطبيعة . بل إن هازلت يتوصـل إلى التوحـيد بين « الحقيقـة والطبيعة والجمـال » علـى أنهـا « فى أقصـاها هى أسماء مخـتلفة لشىء واحد » . فـإذا كان الفن هو الادراك الحسى للحقيقة ، « أى تطور أو تواصل المعرفة » إذن فإن الجمال هو الحقيقة ، هـو الجمـال الحـقـيقى [١٠١] . والتوقـف عند « قـصيدة عن جرة حـفظ رماد الموتى اليونانية » لكتـيس مباشرة فى هذه التأملات يفيـد كتعليق ، إن لم يكن كمصدر .

وهكذا يربط هازلت التـداعيات بمذهب (إن كـان فى استطاعـتنا أن نقول هذا) لتخيل كتعاطف مع الماهية المميـزة للأشياء . بالإضافة إلى هذا نحن نجد

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد التاسع عشر ، ص ٧٥

(٩٩) وليم ليسل بولز (١٧٦٢ - ١٨٢٠) رجل دين وشاعر إنجليزى من الذين أحيوا الشعر الطبيعى . له أربع عشرة سوناتا (١٧٨٩) - (المترجم) .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ٨٢ - ٨٣

(١٠١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٧٥ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٣٣٤

حتى آثارا من الرأى الرمـزى لرفاق هازلت الرومـانسيين وكل التركـيز فى هذه النظريات يقع على العـمليات الذهنية ومـعدّات الفنان : العمل نفـسه لا يكاد يدخل فى المناقشة .

غيـر أن لدى هازلت أيضا آراء مـحددة عن أهميـة الصوت فى الشـعر ، وبسهولة يقام جسر بالأحرى يمتد من العـملية السيكولوجية إلى موسيقى النظم . وهو فى دفاعه ضد جيفورد (١٠٢) يتخيل « حركة التخيل فى العقل ، وقد قادها الترابط الطبيعى أو التعاطف إلى تناغم الصـوت وتكييف النظم فى علّيّة التعبير عنه » (١٠٣) . إن موسيقى العقل يجـرى تلبيتها والتعبير عـنها بموسيقى اللغة . وهناك علاقة وثيقة بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور . « إن المجانين يغنون . وغالبا مع التجسيد وهو ينســاب بشكل طبيعى إلى التنغيم يبدأ الشعر » . وهذا الارتفاع العاطفى للأعماق يعد كافيا من أجل النظم ، من أجل خلط مدّ النظم « مع مـد الوجـدان المتـدفق والمدوّى وهـو يصطخب » (١٠٤) . وهذه النظرية الفسيولوجية والسيكولوجية الغامضة المستمرة من المعتنقين فى القرن التاسع عشر للنزعات البـدائية يطرحـها هازلت لكولردج برقة كـبديل عن تعـريف كولردج للشعر (١٠٥) . ولكنْ علينا حينئذ ألا نبـحث عند هازلت عن المهـارة التحليلية أو حتى الاهتمام العميق بنسج العمل الفنى .

(١٠٢) وليم جيفورد (١٧٥٦ – ١٨٢٦) ناقد أدبى وشاعر إنجليزى له هجائيتان عامى ١٧٩٤ ، ١٧٩٥ وهو من أتباع المدرسة القديمة فى النقد ويكره المتطرفين المجددين (المترجم) .

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٤٥

(١٠٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ص ١٢

(١٠٥) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ١٣٦

وبصفة عامة فإن وجهة نظر هازلت تجاه الشعر القائم على الفطنة والمجاز الطريف هي وجهة نظر سلبية . إنه يفتتح محاضراته الرائعة « محاضرات عن كتاب الكوميديا الانجليز » بتأملات استهلالية عن الفطنة والفكاهة محاولا أن يميز بين ثلاث درجات ، المضحك ، والساخر ، والمتهكم . إن الفطنة تعد « نتاج الفن والخيال » (١٠٦) ، لكن الفروق تظلّ غائمة وغامضة : إنها سيكولوجية وليست مركزة على استخدام الفطنة والفكاهة في الفن وإن كان قد حدث أن قام هازلت بتحليل قصيدة « هدبراس » (١٠٧) لبتلر أن عدّد أمثلة على الفطنة وفق التصنيفات البلاغية (١٠٨) . وهازلت وهو يناقش الشعراء الميتافيزيقيين بصفة عامة ينقدهم نقدا مريرا بسبب الغموض والتجريد العقلي ، وهو يعرض النظرية الكلاسيكية الجديدة القياسية للمجاز . إن المقارنة يجب أن تتم دائما مع شيء أكثر جمالا في الطبيعة أو مع شعور يمس الإنسان على نحو أشد وليس العكس على الاطلاق (١٠٩) . وهذه الحجة تستخدم أيضا ضد أسلوب سدني في « أركاديا » (١١٠) وهو كتاب يقتبس منه هازلت باستمرار كمثال على الاصطناع والفتور والحماقة العقلية (١١١) . ولكن هازلت يدرك في أوقات

(١٠٦) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٨ ، ص ١٥

(١٠٧) هدبراس أصلا هو عاشق أليزا في قصيدة « الملكة الجنية » من تأليف سبنسر . وفي هذه القصيدة نفسها هو ملك أسطوري لبريطانيا . وقصيدة بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) نشرت أجزاؤها بين ١٦٦٣ ، ١٦٧٨ والجدير بالذكر أن « هدبراس » يعني أيضا نوعا معينا من الهجائيات التي ظهرت في إنجلترا . (المترجم) .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٦٣ - ٦٤

(١٠٩) المصدر السابق ، ص ٥٠

(١١٠) رواية من تأليف سدني كان قد بدأها عام ١٥٨٠ لتسلية أخته كونتيسة بمبروك ، ولكن لم تنشر إلا عام ١٥٩٠ بعد وفاته . ورأيه فيها لم يكن بالرأي الحسن ، ويقال إنه طلب وهو يحتضر بضرورة إبادتها . (المترجم) .

(١١١) المصدر السابق ، ص ٣٢٠

أخرى أن المجازات الطريفة ليست متناقضة بالضرورة مع الإحساس . ويجرى الدفاع عن بترارك بحجة تاريخية : فإنّ الأسلوب الخاص بالعصر المدرسى الوسيط كان طبيعيا بالنسبة له ، « إن كل الحذلقة ليست عاطفية » (١١٢) . فإذا صممنا من أجل تفسير استحسان هازلت لبترارك مقابل تنديده للشاعر دَنْ وسدنى فإننا - افتراضا - سنرجع إلى انطباعه الذاتى عن الإخلاص أو إلى التأمل التاريخى من أن النزعة المدرسية كانت طبيعية فى العصور الوسطى ، لكنها كانت تصنّعا بعد عهد الاصلاح . وفى التطبيق اقتبس هازلت بعض الأبيات من دَنْ مع الاستحسان ، وأحب الكثير مما عند كولى . ولقد كان بعد بولز واحدا من أوائل من اعجبوا بمارفل (١١٣) . وهازلت يقتبس من « إلى سيدتى الحيِيّة » (١١٤) ويدرج مختارات وافرة من مارفل فى كتابه « نخبة من الشعراء الانجليز » (١١٥) (١٨٢٤) .

وإن اهتمامات هازلت الرئيسية ليست صورية أو أسلوبية . فهو فى مناقشته لتمثيليات شكسبير يتركز عنده كل شىء على تحليل الشخوص . وكتابه

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٤٣ - ٤٤

(١١٣) أندرو مارفل (١٦٢١ - ١٦٧٨) شاعر وسياسى إنجليزى من كبار الشعراء الميتافيزيقيين . كتب عن الطبيعة والحديقة والحياة الريفية والموضوعات السياسية والأخلاقية . من قصائده « تعريف الحب » ، « العيون والدموع » ، « أفكار فى حديقة » (المترجم) .

(١١٤) قصيدة من تأليف أندرو مارفل (المترجم) .

(١١٥) هوو ، المجلد السادس ، وتشمل المختارات « برمودا » ، « حورية إلى ولد الظبى » ، « الحديقة » ، « على قطرة ندى » ، « المتحف » ، « إلى سيدتى الحيية » ، « على التل والأيكة عند بيلبورو » ، « قصيدة مصطبغة بصبغة هوراس » ، وهى مختارات موفقة للغاية .

« شخوص تمثيليات شكسبير » (١٨١٧) كتاب غير ناضج نسبيا . وكثير مما فيه ليس إلا اقتباسات تتخللها ملاحظات متحمسة وشخصية . ولا توجد إلا استضاءة واهنة فيما يقوله والذى يخلط - كأن عن عمد - الخيال بالواقع : « يكاد يكون لدينا تأثر شديد وعاطفة تجاه (إموجين) [١١٦] فعندها عاطفة نحو بوستوموس » [١١٧] وكذلك الملاحظات عن ديدمونة بطلة مسرحية (عطيل) والتى توحى بالفسق كدافع لزواجها من المراكشى [١١٨] قد تكون ملائمة إذا ما طبقت على موقف حياتى حقيقى حيث تنطبق بصيرة هازلت الواقعية على العلاقات الجنسية ، لكنها لا تنطبق بالمرة على ديدمونة بطلة التمثيلية :

إنها فتاة ليست جسورة بالمرة :

لها روح هادئة وساكنة ، حتى أن حركتها تحمر خجلا من ذاتها [١١٩] .

وهى ليست لحما ودما فعليين ، بل هى شخصية درامية ومع هازلت نحن لسنا بعيدين عن كتب مثل (أنوثة بطلات شكسبير) أو مناقشات عن المسألة الشهيرة : « كم طفلا لدى السيدة ماكبث ؟ » . ولأن هازلت ليس لديه إحساس كاف بالتفرقة بين الفن والواقع فإنه يتأرجح على حافة مثل أشكال العبث هذه .

(١١٦) زوجة بوستوموس فى مسرحية شكسبير (سمبلين) ، وهى مسرحية مثلت عام ١٦١٠ أو ١٦١١ وطبعت لأول مرة عام ١٦٢٣ وهذه الزوجة ابنة سمبلين ملك بريطانيا (المترجم) .

(١١٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٨٠

(١١٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢١٧ ، المجلد العشرون ، ص ٤٠١

(١١٩) عطيل ، الفصل الأول ، المنظر الثالث ، ص ٩٤ - ٩٦ اقتبسها هازلت نفسه ، هوو ، المجلد الرابع ، ص ٢٠٥

وكتابه (شخوص تمثيليات شكسبير) مشبّع فى جانب منه بوجهة نظر فى الفن على أنه مجرد نسخة من الواقع . وهو يعلن أن مسرحيتى شكسبير « أنطونيو وكليوبترا » و « هاملت » هما نسختان من الأحداث الحقيقية وهو يعلن هذا على نحو باعث على الدهشة . و « هاملت » هو « نسْخ دقيقٌ لما قد يُفترض فيه أنه حدث فى بلاط الدينمارك فى زمن سحيق محدد »[١٢٠] . ولكن مرة أخرى يقال لنا حينئذ « إنه (نحن) الذين نكون هاملت » . ويوصف هاملت على أنه بطل رقيق العقل مشابه لبطل جوته أو ماكنزى[١٢١] « ملىء بالضعف والسوداوية ، وهو أشد الناس الكارهين للبشر »[١٢٢] . وهذا يعنى حمل الشخصية المصدرة إلى زمن الإنسان . وهناك تعاطف وتوحّد هنا ، وهو يظهر بشكل ما أيضا عندما يقوم هازلت بإنقاذ شيلوك بطل مسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير لأول مرة - على ما أعتقد - فى تاريخ شكسبير . إنه يقف فى صفه ويشفق عليه ويعتقد أنه « يصعب أن ينصفه قضاته »[١٢٣] . وهازلت يكون فى أحسن حالاته عندما يصف إياجو على أنه « هاو للتراجيديا فى الحياة الواقعية » والذى لديه « هوس بالمكر والتآمر » ، « وهو نشاط عقلى مريض »[١٢٤] . وفطنة هازلت السيكولوجية تشعّ عندما يتناول شخصية لديها دافع معقد غامض للغاية . ورسمه لشخصية إياجو يفوق وصف كولردج

(١٢٠) هوو ، ص ٢٢٨ ، ٢٣٣

(١٢١) هنرى ماكنزى (١٧٤٥ - ١٨٣١) روائى اسكتلندى ، من مؤلفاته « رجل الشعور » (١٧٧١) ، رجل العالم (١٧٧٣) - (المترجم) .

(١٢٢) المصدر السابق ص ٢٣٢ ، ص ٢٣٧

(١٢٣) المصدر السابق ، ص ٣٢٠

(١٢٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٧ ، ص ٢٠٩

« لسوءاته التى بلا دافع » أو المحاولة الأخيرة لفكر بروك للتعاطف مع إياجو باعتباره رفيقا طيبا أساسا .

ولدى هازلت - أكثر من أىٍّ من معاصريه الانجليز - وعى شديد بالعلاقات بين الأدب والمجتمع وحس تاريخى قوى . ورغم أنه ليس مستعدا للغاية لتناول الأدب كوثيقة اجتماعية فإنه يستطيع أن يقول إن « جوزيف أندروز »[١٢٥] هى « عمل إحصائى كامل » وأن يمدح دقة تصوير العادات التى نتلقاها من الروايات الإنجليزية فى القرن الثامن عشر[١٢٦] . وأحيانا يظهر هازلت على أنه صاحب نزعة جبرية صارمة بالنسبة لأسباب الأدب رغم تمجيده المعتاد للعبقرية . والعبارة القائلة إن « العقل الإنسانى يطفو على مدٍّ من (الظروف) العظيمة » إذا ما أُخذت فى حد ذاتها قد تكون حميدة بشكل كاف ، لكنها قد تعنى بالنسبة لهازلت أنه لا يوجد عقل مفرد يمكن أن يقاوم « الآلة المتسعة للعالم » وأن « الشاعر لا يستطيع أن يفعل شيئا أكثر من طبع عقلية عصره على أعماله »[١٢٧] . « ابن عصره » هو الشعار المتأخر للرومانسيين الفرنسيين ويجرى تصوره على أنه واجب وضرورة معا . « إذا كان الأدب فى زماننا قد اتخذ له هذا المَنْحَى المنسرب إلى قناة نقدية أفليس هذا برهانا افتراضيا على أن عليه أن يفعل على هذا النحو »[١٢٨] . وإن نزعة التجريد باعتبارها الروح الحاكمة للعصر تفسّر انهيار

(١٢٥) رواية كتبها فيلدنج عام ١٧٤٢ واسمها بالكامل « تاريخ مغامرات جوزيف أندروز وصديقه السيد أبراهام أدامز » . (المترجم) .

(١٢٦) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٥ - ٦ ، المجلد السادس ، ص ١٠٦

(١٢٧) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢١٨ ، المجلد الخامس ، ص ٩٦

(١٢٨) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢١٢

الدراما [١٢٩] . إن عبقرية الشاعر يجب أن تتعاون مع عقلية العصر أو القُطْر . « ومهما تكن الاستجابة للتخيل فإنها يجب أن تستقر على شعور غير منقسم وعلى تراث لايدحض وعلى إيمان كاثوليكى » [١٣٠] . وهذا القول هو قول باعث على الدهشة يصدر عن رجل غير ممثل هو نفسه فى الحياة وفى السياسة .

وهازلت وهو يمتدح العصر الإليزابيثى إنما يمتدح النزعة الإنجليزية فيه ويمجّد تأثير عصر الإصلاح لأنه عصر أبدى حفاوة بالناس . إنه يتحدث عن العبقرية الطبيعية للبلاد والتى أعطت وحدة واتجاها عاما لكل العلل المختلفة التى تساهم فى ازدهار الأدب الإليزابيثى . وشكسبير هو جزء من عصره : «إن عصره كان ضروريا بالنسبة له » . « إنه يتغاضى عن الإعجاب بالطنطنة ويقودها فى الوقت نفسه ، لكنه يفعل هذا من أرضية العصر الذى عاش فيه » . لقد كان « واحدا من جنس العمالقة ، لقد كان أطولهم وأقواهم وأكثرهم رشاقة وأكثرهم جمالا » [١٣١] . إنه لم يكن خارجا على عصره كما أراد كولردج .

وعلى أى حال ففى كتابين لهازلت هما « محاضرات أساسا عن الأدب الدرامى فى عصر اليزابيث » (١٨٢٠) و « روح العصر » (١٨٢٢) - وهذا الكتاب الأخير يحتوى على صور لمعاصريه · لا يوجد سوى تحليل واهن لروح العصر المهيمنة . إن الخطة جامدة ، ويصعب أن توجد أى استمرارية بين

(١٢٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن عشر ، ص ٣٠٥

(١٣٠) المصدر السابق ، المجلد التاسع عشر ، ص ٢٩

(١٣١) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٧٥ ، ١٨٠

المقالات . والتصور التاريخى الرئيسى للعصر الإليزابيثى هو نفسه التصور الأساسى عند وورتن : « إن عصر الفروسية لم يكن قد ولّى آنذاك » . إن حياة الإنسان كانت أكثرا امتلاء بالمكائد والشراك . لقد كان هناك « المزيد من أشكال الحب التعسة أو الأنداد » . وكانت لا تزال « هى الحدود على حافة الدولة الهمجية » (١٣٢) . والافتراض الضمنى هو أن « أشكال التقدم الضرورية للحضارة غير محبوبة بالنسبة لروح الشعر » (١٣٣) . ويناقش هازلت عدة مرات السؤال : « لماذا لا تكون الفنون تقدمية ؟ » هناك أشكال تقدم فى التكنولوجيا والحرية السياسية والعادات وهذا شىء ، لكن أعظم الشعراء وخيرة الفنانين المصورين « تظهر فى التو بعد ولادة هذه الفنون وتعيش فى حالة للمجتمع الذى كان همجيا بالمقارنة فى المجالات الأخرى » (١٣٤) . والاستجابة للعبقرية ، الاستجابة للمشاعر باعتبارها مستقلة عن التقدّم الاجتماعى ، والاستجابة لمزايا الخاطر الأول ، والاستجابة للقرب من الطبيعة ، والاستجابة لنقص التراث المعوق هى من الأمور الشائعة لمدة قرن على الأقل لكن مثل هذه الخطاطية التطورية البدائية لا يجرى عرضها حقا على يد هازلت فى كتاباته الأخرى ، إنه يرسم خطاطيات مختلفة للتطور وهى تواجه فحسب بشكل غامض انهيارا مضطردا فى التخيل . وخطاطية هازلت فى « المحاضرات » عن تاريخ الشعر الإنجليزى هى تطور لخطاطية وورتن . وهو يرى تتابعا من شعر التخيل (فى عهد إليزابيث) إلى شعر الخيال (فى عهد شارل الأول) إلى شعر الفطنة

(١٣٢) المصدر السابق ، ص ١٨٩

(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٩

(١٣٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٦١ ، المجلد الثامن عشر ، ص ٥ ، ص ٧

(فى عـهد تشـارلز الثانى والملكة آن) إلى شـعر مـا هو شائع مـبتـذل (فى عهدجورج الأول) وأخيرا إلى شـعر التناقض الظاهرى المفروض فيه أنه ازدهر منذ الثورة الفرنسية [١٣٥] . وهو فى مناقشته للرواية يحاول أن يقيم تغيراتها من جرّاء التأثيـرات الاجتماعيـة : فالتتابع فى عـهد هانوفر [١٣٦] أعطى مزيدا من الذوق الشعبى للأدب والعبقرية . وعصر جورج الثانى كان عصر أشباه الأدب : « إن السطح الكلى للمجـتمع قد تحـول إلى زخرفات وزوايا حادة امـتدت إلى أردية العـصر ونزهاتهم فـوق الأرض المفروشة بـالحصبـاء والحواجـز المسّيـجة بالشجيرات المطوقة » . والرواية فى عهد جورج الثالث تشارك فى فوضى هذه الأزمنة [١٣٧] .

وأكثر نظريات هازلت تطورا هى محاولته أن يرصد التغيرات التاريخية فى أسلوب الكوميـديا الإنجليزية . إن كوميديـا شكسبير تسخـر برقة من « الزوائد المنعزلة النامية من تربتها المحلية بدون تكلف » . وتوريات فطنة شكسبير ليست خطـرة تمامـا ، ومن ثمّ فإنّ الكومـيديا عنده « اجتـماعـية وإنسـانية » ، وفى الحقيقة « هـى مـفرطة فى النزعة الطبيعية الممتازة الصـالحة للكوميديا » . ولقد تغيرت الكومـيديا الإنجليزية عندما « تحولت أشـكال الوهن الفردية إلى عادات عامة » [١٣٨] ، عندما أصـبحت الرذائل - كما فى كـوميديا عصر الـنهضة - رذائل اجتماعية تستحق أن تُعْرَض حـتى يجرى السخرية منها والتهكم عليها .

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٨٢ - ٨٣

(١٣٦) أسرة هانوفر هى أسرة ملكية إنجليزية من ١٧١٤ إلى ١٩٠١ (المترجم) .

(١٣٧) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ١٩ - ٢٠

(١٣٨) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٣٥ - ٣٦

ومثل هذا التهكم على أى حال له تأثير إما دفع الرذائل الكامنة فى الأعماق أو تدميرها . ومع هذا فإنّ هذا هو رفع عام للشخصية ، وانتشار للتطابق المتماثل الذى قتل الكوميديا العبقرية . « ليس النقد الذى يمارسه الذوق العام على خشبة المسرح ، بل النقد الذى تمارسه خشبة المسرح على العادات العامة هو المميت للكوميديا بجعل مادة موضوعها أليفة وصائبة وبلا روح »[١٣٩] . وأفضليات هازلت ترجع إلى كوميديا عودة الملكية . وشكسبير مفرط فى الرومانسية وهو أديب جاد فى كوميدياته ، حيث أنه حتى الشخوص المفككة المشوهة تتطلب سماحتنا الشخصية . والكوميديا العاطفية الحديثة تخطىء أيضا ضد نقاء الجنس الأدبى وأغراضه . إن الكوميديا لا يجب أن تكون شأنا من شئون القلب أو التخيل[١٤٠] . وتبدو نظرية هازلت وقد أوحى بها الناقد هيوبلير عندما تحدث عن الأسس المماثلة عن تفوقية الكوميديا الإنجليزية على الكوميديا الفرنسية . ومثل هذا التفسير له بطبيعة الحال تدفق البساطة المفرطة . وإضفاء الطابع الديمقراطى وزيادة التماثل الاجتماعى اللذان شاهدهما هازلت لايعنيان تلاشى الفردية الإنسانية كمادة خام للكوميديا ؛ إنها نظرية طبيعية مفرطة فى أسلوب تواريخ القرن الثامن عشر « الحدسية » .

ومهما يكن ما يعتقده المرء عن تفسير هازلت العرضى للكوميديا فإنه وصف بنجاح أنماط الكوميديا . كما أنه ميّز وصف أربعة أنماط من التراجيديا : الكلاسيكية والقوطية (الشكسبيرية) والبورجوازية والألمانية أو المتناقضة فى الظاهر[١٤١] . ولكنه إنما يقتفى هنا تماما أثر (محاضرات) شلجل مثلما أنه

(١٣٩) المصدر السابق ، ص ١٥٠

(١٤٠) المصدر السابق ، ص ٣٣ ، ص ٣٨

(١٤١) المصدر السابق ، ص ٣٤٧

مـعتـمد علـى شلجل فى تمييـزاته بين القـدماء والمحـدثين ، بين الكلاسـيكى والرومانسى [١٤٢] غير أن التعارضات المصطبغة بصبغة من شلجل لا تهم هازلت اهتماما عـميقا . إن منظوره لا يمتد إلى العصـور الوسطى والعالم القديم . إنه يندد بتراجيديات سوفوكليس على أنها « لا تكاد تكون تراجيديات بالمعنى الذى عندنا عن الكلمـة » وهو لا يجد فـائدة فيـما عند أريسـيتـوفانس من « تمثـيل صامت مجازى وحشى - ونكات عملية هائلة » [١٤٣] .

هذا النوع من الحكم المندفع يفتح الـباب واسعا أمام اتهـام هازلت بالجهل والنزعة القروية الساذجة وواضح أنه ليس باحثا كلاسيكيا ، لكن يجب على الإنسان ألا يبخسه قدره بالنسبة لاتساع قـراءاته الحديثة فى الأدب الانجليزى والفرنسى أساسا مع وجود جـولات فى الآداب الإيطالية والأسـبانيـة والألمانية [١٤٤] . وهازلت ليس بأى حال من الأحوال قروياً ساذجاً فى أحـكامه ، فلديه حب أصيل ومعرفة بمؤلفين قليلين من العصور الوسطى : تشوسر وبوكاشيو ودانتى وبترارك . وهو يعرف مونتينى وروسو معرفة صحـيحة ، ولقد قرأ كل النصوص الأساسية فى الأدب الانجليـزى من سـدنى وكارلو وطالع . ولـديه معـرفـة واسعـة بمراحل التمثيليات من شكسبير إلى أشد الهزليات شيوعا وابتذالاً . وتمكنه من الفلسفة تمكن دقيق من الناحيـة الفنية وإنْ كان قاصرا على التراث التـجريبى الإنجليزى والمؤلفين الفرنسيين الذين هم من طبيعة واحدة .

(١٤٢) هوو : المجلد السـادس عشر ، ص ٦٤ - ٦٥ ، المجلد السادس ، ص ٢٤٧ - ٣٤٨ وهناك يستخدم هازلت التقابل عند شلجل بين المعبد الدورى عند اليونان وكنيسة وستمنستر أبى .

(١٤٣) المصدر السابق ، المجلد ١٦ ، ص ٧٦ ، المجلد السادس ، ص ٣٥ ، المجلد السادس عشر ، ص ٧٩

(١٤٤) يحتوى كتاب « علم جمال وليم هازلت » للمؤلفة اليزابيث شنيدر ملحقا بقراءات هازلت .

وعلى أى حال هناك بعض الحق فى الاتهام الموجه إلى هازلت بأنه « مادح سطحى »[١٤٥] ، وهذا يتمشى مع نظريته فى الذوق وتصوره الكلى لدور الناقد باعتباره إنسانا وسطا بين الشاعر والقارىء ، حتى أن هازلت إنما يعانى من نقص معين من التمييز وأن لديه كاثوليكية مفرطة فى التذوق . ولكن لا يستطيع الانسان أن يقول إنه ليس لديه سلم من القيم ، ليست لديه معايير . إنه وهو يحاضر عن عصر اليزابيث أراد أن يسلّى مستمعى هذا العصر بأدب لا يزال يحظى بتقدير واهن خارج شكسبير ، لكنه لم يشارك لامب فى تحمسه لفورد[١٤٦] ، لقد كان معاديا دائما لبن جونسون وكان مستاء تماما من « أركاديا » لسدنى . وهو فى كتابته عن شخوص تمثيليات شكسبير تصور وظيفته على أنها مماثلة لمكتشف الجمل فى المسرحيات المعروفة على نحو أقل . لكنه كان باردا للغاية إزاء مسرحية شكسبير « زوجات وندسور المرحات » ومسرحيته « خاب سعى العشاق »ومسرحيته « كوميديا الأخطاء » . وهو لم يشارك فى الإعجاب الجديد بقصائد شكسبير : ولقد سمى قصيدة « فينوس وأدونيس » و « لوكريس » لشكسبير « بيوتا ثلجية » وكان متحيرا صراحة إزاء السونيتات[١٤٧] .

لقد كتب هازلت الكثير عن معاصريه – ولقد واجه الاختبار الصعب فى تمييز خيرة مَنْ فى عصره على نحو رائع – وهو اختيار صعب للغاية حتى أنه

(١٤٥) ج . م . روبرتسون : « مقالات نحو منهج نقدى » (لندن ، ١٨٨٩) ص ٨١

(١٤٦) هاو ، المجلد السادس ، ص ٢٦٨ – ٢٦٩

(١٤٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٥٨ – ٣٦٠

نادراما يواجـهه حتى أعـظم النقاد . ورغم أن نظرة هازلت السياسيـة نغّصت علاقـاته بوردزورث وكولردج ، إلا أنه اعتـرف دائما بعظمتـهما كشـاعرين . ومحدودياته - نزعته التجريبية الأساسية ونزعته الشكية ، وعدم ثقته بأىّ شىء يعدّه صوفيا - لا تظهر إلاّ فى عـدم استيعابه لقصيـدة « كوبلا خان » وقصيدة « كريستابل » لكولردج [١٤٨] . ويبدو أن مدحه لسكوت مبالغ فيه ، ولم تكن هناك حينئذ إلاّ قلـة من المؤلفين يمكن عقد مقارنة سكوت بـهم على نحو دقيق فى ذلك الوقت . وبجـانب هذا لدى الانسـان شعـور بأن هازلت عـدل لكى يكون منصفـا لكاتب كرهه باعتـباره القوة المهيـمنة وراء الصحفـيين من حزب المحافظين [١٤٩] . ولم يكن هازلت - على نحو مؤكد - مخطئا فى رأيه المتدنى بالنسبـة لبايرون الذى أنتـقده لا كصـاحب نزعة أخلاقـية فحـسب ، بل أيضا كصاحب « نزعـة سلافية » مفككة فى أسلوبـه والابتذال فى أفكاره . وكل ما هنالك أنه بدا غير مقدّر - على نحو متبلّد - لمؤلف بايرون « دون جوان » [١٥٠] وهازلت - حـتى يقـدم كاتبـا على الأقل - كـان على حق أيضـا فى تقـديره المتواضع لشلى . لقد نوّه بضـعف تأليفاته الأكثر طولا و « التباسـه أو غموضه المتألق » ، ولم يمدح إلا ترجمـاته مديحا شديدا [١٥١] . ولقد أعجب بكيتس

(١٤٨) هاو ، المجلد التاسع عشر ، ص ٣٢ - ٣٤ عرض تحليلى فى مجلة « اكزفر » ٦ يونيو ١٨١٦ ولم يكتب هازلت العرض التحليلى الشهير لقصيدة « كريستايل » فى مجلة ادنبرة ريفيو فى سبتمبر ١٨١٦ لقد طرحت اليزابيث شنيدر دليلا دافعا على أن الذى كتبه هو توماس مور فى مجلة « منشورات رابطة اللغة الحديثة » العدد ٧٠ (١٩٥٥) ص ٤١٧ - ٤٣٢

(١٤٩) هاو ، المجلد الحادى عشر ، ص ٦٨ انظر ملاحظة هاو (المجلد الحادى عشر ، ص ٣٣٥) والتى تظهر أن عنف هازلت لم يكن بالذى ليس لديه حنق أيضا المجلد العاشر ص ٣٢٥ ، والمجلد التاسع عشر ، ص ٩٥

(١٥٠) المصدر السابق ، المجلد الحادي عشر ، ص ٧٠ ، ص ٧٥-٧٦

(١٥١) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢٦٦ ، ص ٢٧٠ ، ص ٢٨٠

وأحبه رغم أنه بالغ فى تخنثه ورقته [١٥٢] . ومثل هذه الأحكام لم يكن يعادلها مديحه المفرط لكتّاب متدنّين : فـروجرز ، كامبل ، سوذى ، مووروحتى كراب ولاندر يجرى إصدار حكم عـليهم بعدالة ، بل حتى يمكننا أن نقـول بتجرد ، إذا ماتغاضينا عن سياق الحرب السيـاسية . ولقد شعر هازلت بأنه حر حتى فى نقده لصديقه المحبوب لامب بسـبب أهوائه وترجماته وتقلّباته فى ذوقه [١٥٣] . وإذا كان هازلت قـد أفـرط فى تقديره لجفرى فـإن هذا أمر مفهوم ، فـجـفرى كان صـاحب فضل عليه وكـان نصيره وحامـيه ، وكان أنموذج النجـاح لنقده الصحـفى .

ولم تكن لدى هازلت النواقص التى أفـسدت أقرب منافـسيه المتـقدين : جونسون وكـولردج : النزعة الشعوبية والتكلف والتـوبيخ الزئبقى . ورغم أنه يمكن أن يكون واعيـا بالتراث الإنجليزى فـإنه يبدو له قوطيـا حافلا بالزخـرفة الغـريبـة وهـو تراث يسـتـلهم « بان » [١٥٤] لا « أبوللـو » [١٥٥] ، وهـو لم ينخـرط فى الحط من قدر ما هو فرنسى ، بل إنه بالأحرى يدافع عن الفرنسيين ضد وردزورث وكـولردج ويبدى إعجـابا شـديدا بمـونتينى وموليـير بل وحـتى فولتـير وروسـو . ولم يكن معصـوب العـينين إلا بالنسبة لمزايا التراجـيديا الفرنسـية : فإن التـعليقات على راسين لم تـظهر أى فهم عـميق لفنه . وهو

(١٥٢) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٢٤٤ – ٢٤٥ ، المجلد الثامن عشر ، ص ٣٦٨ من الملاحظات فى الهامش ، المجلد السادس عشر ، ص ٢٦٩ ، المجلد الثامن ، ص ٢٥٤ – ٢٥٥

(١٥٣) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٧٨ – ١٨٣ عن مدرسة « الخوارق » فى النقد أنظر المجلد الثامن ، ص ٢٢٥ – ٢٥٦ ، المجلد السابع عشر ، ص ٢١٨

(١٥٤) فى الأساطير اليونانية هو إله الغابات والمراعى والقطعان والرعاة (المترجم) .

(١٥٥) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٩٢

متحرر من التكلف الذى أحاط فى أيّامه بالثقافة الإنجليزية ، وعندما قام بالفعل بتهذيب نصه فـإنه أشار بأمانة إلى « التغيرّ فى السعادات والسلوكيات » [١٥٦] : لقـد ناقـش واقتبس مـن « روميـو وجولييـت » مـع لمحات جانبية لكتاب بودلر « عائلة شكسبير » [١٥٧] ، وأدرج أقوالا مباشرة عن بوكاشيو وتشوسر بدون أن يستنكر نزعتها اللاأخلاقية . لقد كان متحررا من النزعة التعليمية الفجة والنزعة الخلقية الشـائعة بين النقاد الانجليز ، ولم تكن لديه نأمـة وعظ كانت سائدة فى عديد من كتابات كولردج .

وعلى أى حال لا يخفـى هذا أن هازلت كان عالما جـماليـا أو حتى أن لديه التقاطا واضحا بما هو جمالى متميز فى الأدب . لقد أفرط فى الاهتمام بالسياسة والتأثيـرات الاجتماعـية للأدب فلم يؤمـن بأى علم مسـتقل للفن . إن الأدب هـو توصـيل للانفعـال ، ومـن ثمّ فإنـه يصعب تمـيـيزه عن الاغـراء والدعـاية والخطابة : والتـقط هازلت ببسـاطة أن « أكثر الـكتاب الأخلاقـيين هم أولئك الذين لا يتظاهرون بحـسـبان أى أخـلاق [١٥٨] » وأن شكسـبيـر - أنموذج كل الشعراء - « كان أقل الكتاب جميعا فى النزعة الأخلاقية ، فالأخلاقيات (التى تسمى عادة هكذا) تتكون من كراهية فطرية ، وان ألمعـيته تتكون من التعاطف مـع الطبـيعة الإنسـانية فـى كـل ظلالها ودرجاتـها وأشكال سمـوها وأشكال إحبـاطها » [١٥٩] . وهذه العبـارات يمكن أن تنطبق أيضا على المـنهج الأساسى

(١٥٦) هاو ، المجلد السادس ، ص ٥٦ ولم يستطع هازلت أن يقتبس « قصيدة عن العرس » من تأليف سكلنج كاملة .

(١٥٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٥٣

(١٥٨) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٦

(١٥٩) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٨٣

عند هازلت ويمكن أن تصف قيمته الخاصة : التعاطف ، « إدراك حسى رائع لكل الأساليب وكل نوع ودرجة من الروعة » (١٦٠) .

ولقد مارس هازلت نقد الجماليات وتوصيل لذات الأدب إلى جمهور جديد وشغوف بوسائل كثيرا ما كانت بعيدة عن التحليل العقلى والوضوح النظرى . لكنه تمسّك بإحكام بالتراث التجريبى الإنجليزى وأذواقه الغريزية ، ونادرا ما كان يمكن أن يعد مسئولا عن كل التطورات اللاحقة فى ذلك التراث ، « المغامرات المتعسّفة بين الروائع » لأساتذتنا العظام والمديح الذى بلا تمييز والممارسة الجوابة من جانب رجالنا من المتوسطين وأصحاب الدعاية للعروض التحليلية فى الصحف فى أيام الأحد والسبت . والتأثير المباشر لمناهجه كان رائعا وجميلا . ولقد كتب الناقد الفرنسى سانت - بوف سونيتاته التخيلية من خلال هازلت ، وعنوان أول مجموعة له - « صورة معاصرة » - تبدو ترجمة لعنوان فرعى لكتاب هازلت « روح العصر » (١٦١) . وفى إنجلترا طوّر دى كوينسى ولى هنت وماكولى النقد الشعبى عبر خطوط أوحت بها كتابات هازلت . ومن بين الشعراء أصبح كيتس تلميذا مقربًا منه .

وفى تاريخ للنقد يجب تناول جون كيتس (١٧٩٥ - ١٨٢١) كملحق لهازلت ، فإنه من الصعب اعتبار الشاعر كيتس ناقدا محترفا ، رغم أنه كتب عرضا تحليليا واحدا ونشر نقدا لعرضين قدمهما الممثل كين (١٦٢) ، وترك

(١٦٠) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٢٢٤ - ٢٢٥

(١٦١) أنظر : « صور معاصرة » (باريس ، ١٨٧٠) ، المجلد الثانى : ص ٥١٥

(١٦٢) ادموندكين (١٧٨٩ - ١٨٣٣) ممثل إنجليزى اشتهر بتمثيله لدور شيلوك فى مسرحية شكسبير « تاجر البندقية » عام ١٨١٤ ثم قام بأدوار هاملت وعطيل وإياجو وماكبث ولير وريتشارد الثالث . أعاد إدخال الأسلوب الطبيعى فى التمثيل . (المترجم) .

ملاحظات هامشية على نسخ للمتون وشكسبير وبرتون ، وتحدث عن الشعر والشعراء فى رسائله الخاصة [١٦٣] . ومن الناحية الثقافية كان كيتس معتمدا على هازلت ووردزورت . فإذا ما أخذنا أقواله بشكل تجريدى محض فإنها لا تحتوى أى شىء جديد تماما . ولكن بعض عباراته المتناثرة تشكل عقيدته عن طبيعة الشاعر والشعر ، وهى يجرى تذكرها تماما حتى أنه يجب استدعاؤها فى أى تاريخ للنقد . لقد كان لكيتس صوته الشخصى الخاص به والذى لا يجب أن يغرق فى الجوقة الرومانسية العامة .

لقد أعجب كيتس بهازلت إعجابا غامرا : لقد قرأ كتاباته ، وعلّق فى الحواشى على نسخة من « شخوص تمثيليات شكسبير » ، وتوجّه إلى محاضراته عن الشعراء الإنجليز ، وتحدّث عن « عمق ذوقه » على أنه من ضمن « ثلاثة أشياء مبهجة فى عصره » وتأثر « بشيطان شعره » . وعلى أى حال لقد اعترض على تقديره المتدنى لشاترتون [١٦٤] وشعر بأنه خال من الفكاهة بالنسبة لقصيدة « الغجر » لوردزورث وسيىء النصيحة فى التلميح إلى شعر سوذى الرمادى [١٦٥] . غير أن أسلوب تقديرات كيتس المليئة بالحمية لتمثيل

(١٦٣) المقالات والملاحظات الهامشية يمكن أن توجد فى المجلد الثالث من كتاب هـ . ب . فورمان : « الأعمال الكاملة » (١٩٠٠ - ١٩٠١) وإلى هذه يجب إضافة تلك الواردة فى « شكسبير عند كيتس » بإشراف كارولين سبرجيوس ، أكسفورد ، ١٩٢٩

(١٦٤) توماس شاترتون (١٧٥٢ - ١٧٧٠) شاعر إنجليزى انتحل الشعر ونسبه لعدد من الشعراء . قدمت له فى لندن أوبرا « الانتقام » ونالت نجاحا . وبسبب فقره تعاطى السم وهو فى الثامنة عشرة من عمره (المترجم) .

(١٦٥) أنظر المناقشة الكاملة عند س . د . ثورب : « كيتس وهازلت » مجلة « منشورات رابطة اللغة الحديثة » العدد ٦٢ (١٩٤٧) ص ٤٨٧ - ٥٠٢ ونسخة كيتس من كتاب هازلت « شخوص » فى جامعة هارفارد . والنص وارد عند أمن لويل « جون كيتس » (بوسطن ، ١٩٢٥) المجلد الثانى ، ص ٥٨٧ - ٥٩٠ والإشارات الأخرى هى إلى « الرسائل » ص ٧٩ ، ص ٣٠٩ ، ص ١٠٦ ، ص ٥٦ ، ص ٢٣

كين هو مجرد معارضة لهازلت ، وآراؤه المحورية فى الشعر هى اتفاق كامل مع آراء هازلت .

وأحسن الفقـرات المعروفة وأكثـرها مدعاة للدهشة فى رسـائل كيتس هى تلك الفقـرات عن اللاشخـصية ، « القـدرة السالبيـة » للشاعـر . و « القدرة السالبية » عند كـيتس تعنى شيئا خاصا جـدا ، القدرة على أن الشاعر « يكون فى وسط اللايقـينيات والأسـرار والشكوك دون السعى المحـموم وراء الواقـعة والعقل » ، وبهـذا المعيار فـإنّ الشاعر (كـان فى عقل كيـتس دائما شكسبـير كأنموذج له) لا يجب أن يكون ملتزمـا ، لا يجب أن يكون - مثل كولردج - فيلسوفا « غـير قادر على أن يظـل قانعـا بشبه معرفـة » (١٦٦) . ومـن ثم فـإن « القدرة السالبية » هـى عبارة تحدد التقاط كيتس لطبيـعة شىء جمالى ليس هو نفسه ما هو عقلى أو ما هو تعليمى . وكـيتس يردّ بما هو تعليمى مفضوح عدة مرات : يقول وهو يتحدث عن وردزورث : « إننا نكره الشعر الذى له تصميم واضح علينا » ، « نحن لا نريد أن نَنْجرّ إلى فلسفة معينة » (١٦٧) .

ويبدو شلى فى نظر كـيتس صاحب دعاية بشكل مـفرط فى النظم : وفى الرسالة الوحيدة التى كتبها له نصحه « بأن يكبح الجماح » وأن يكون فيه المزيد من الفنان و « أن يملأ كل مـوضع فى مـوضعـه بالمعـدن النفـيس » (١٦٨) . ولكن معاودة إدراك أعـمال الشاعر الخـاصة هذه لا تعنى النزعة الجمـالية التى

(١٦٦) الرسائل ، ص ٧١ (٢١ ديسمبر ١٨١٧) .

(١٦٧) المصدر السابق ، ٩٥ (٣ فبراير ١٨١٨) .

(١٦٨) المصدر السابق ، ص ٥٠٧ (أغسطس ، ١٨٢٠) .

ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر ، وهى الرأى الذى يذهب إلى أن الشاعر هو صانع أشياء جميلة وزخرفية بلا فائدة فحسب . وهذا يعنى أن كيتس « لم يكتب إطلاقا بيتا واحدا من الشعر وهناك أدنى ظل من الفكر العام »[١٦٩] وأن الشعر يجب أن يأتى (على نحو ما شعر به كيتس أنه يأتيه وهو فى أفضل حالاته) « على نحو طبيعى أشبه بأوراق شجرة ما »[١٧٠] . « إن عبقرية الشعر يجب أن تعمل عملها من خلاصها فى الإنسان : وهى لا يمكن أن تنضج بالقانون والتصور العقلى بل بالإحساس واليقظة فى ذاتها . إن ما هو ابداعى يجب أن يبدع نفسه »[١٧١] . ومن ثمّ فإنّ الشعر بالنسبة لكيتس أساسا تعبير ذاتى وتعبير عن الوجدان لا الافكار أو المفاهيم الأخلاقية .

وكيتس فى أحوال مختلفة وبتزايد نحو نهاية حياته القصيرة أدرك مطلب الانسانية الملقى على عاتق الشاعر . وهو فى ملاحظة غريبة عن (الفردوس المفقود) لملتون اكتشف تناقضا بين « عاطفة ملتون الحارة للترف الشعرى » و « حماسات الأغنية » التى جعلت ملتون الناضج « ينفذ من خلال السحاب الذى يغلف مجالات النظم إلى الفردوس ليكتب شعرا دينيا وسياسيا »[١٧٢] . وهو لم يستطع أن يأسف أن ملتون لم يكبح جماحه . وهو فى « سقوط هيبريون » قد رسم تقابلا بين الشاعر والحالم :

مختلفان ، ضدان تماما ، نقيضان ،

(١٦٩) المصدر السابق ، ص ١٣١ (٩ أبريل ١٨١٨) .

(١٧٠) المصدر السابق ، ص ١٠٧ (٢٧ فبراير ١٨١٨) .

(١٧١) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ – ٢٢٣ (٩ أكتوبر ١٨١٨) .

(١٧٢) الأعمال ، بإشراف فورمان ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٦

الواحد يسكب بلْسمًا على العالم

والآخر يربكه

لقد أصبح الشاعر واحداً من أولئك :

. . . الذين بالنسبة لهم أشكال تعاسة العالم

بائسة ، ولا تدعهم يستريحون [(١٧٣)] .

ولكن هذه المعرفة يصعب أن تكون متناقضة - فى عقل كيتس - بالنسبة للبصيرة الأقدم من أن الشاعر يجب أن يكون نفسا ، ذاتا على نحو ما عليه وردزورث تقف بمنأى عن الانسانية مؤثرة وإن كانت استثناء فريدا . إن الشخصية الشاعرة « ليس لها نفس بأنها كل شىء ولا شىء . . . إن لديها الكثير من الابتهاج فى تصور (إياجو) على أنه (أموجن) وما يصدم الشاعر الفاضل يبهج الشاعر المتقلب . . . إن الشاعر هو أشد الأمور اللاشعرية لأى شىء فى الوجود ، لأنه ليست له هوية ذاتية إنّه (يُخبر) باستمرار ويشغل كيانا آخر » [(١٧٤)] . وهو يلجأ إلى مجازات هى شامليون المتقلب وبروتس الهوائى المتغير وهى مجازات استخدمها كولردج وهازلت بالنسبة لشكسبير : وكيتس مثل كولردج ووردزورث شعر بأن يكون الشاعر على هذا النحو لهو السعادة المطلقة : « لقد كان شكسبير مخلوق الله الذى تشكل وهو السعيد

(١٧٣) الأبيات ١٩٩ - ٢٠٢ ، ١٤٨ - ١٤٩

(١٧٤) الرسائل ، ص ٢٢٧ (٢٧ أكتوبر ١٨١٨) استخدمت تعبير « يخبر » بدل « فى من أجل » كما يقترح ع . بومونت ، ٢٧ فبراير ، ١٩٣٠

الكامل والوحيد » [١٧٥] . غير أن كيتس - فى بعض الأحايين - لا يخلو من ندم والحط من قدر النفس ، الاستسلام على مَضَض للإنسانية العادية ومزاياها أمام الهمة العظيمة للشاعر . وهناك شيء يشبه الحسد لمن هم أصحاب قوة ونفوذ . وعلى أى حال ، هذه مسألة خاصة بسيرة كيتس والسيكولوجيا لا النظرية النقدية .

إن انشغال كيتس هو بالشاعر وشخصه ووظيفته وليس بالشعر كنظم ومعنى . ولما كان حرفيا رائعا فإنّه لابد وقد فكّر فيه وشعر بهذه المعضلات . لكنه لم يترك إلا صيغا قليلة : إن اهتمامه بتعاقب الأصوات اللينة المفتوحة والمنغلقة لم تعرف إلا مما أورده أحد الأصدقاء [١٧٦] . ومن وصفه لكيان الممثل كين نعرف مقدار القوة التى شعر بها كيتس تجاه نسيج النظم الرخيم . لقد اعتقد أن « الفقرة المنغمة فى الشعر حافلة باللذات الحسية والروحية معا . ويتم استشعار ما هو روحى عندما تظهر كل الحروف والنقاط فى اللغة المشخصة الغامضة لتعاطفنا الخالد » [١٧٧] . غير أن هذه العبارة مع استخدام مصطلح (الهيروغليفية أو الإلْغاز) والذى نلقاه عند ديدرو ليس إلاّ جانبا معذبا . وعادة ما يتحدث كيتس عن الشعر فى إطار الصفات الشعرية التى امتدحها وردزورث وهازلت : الشدة ، الابتكار ، الخيال ، أو التخيل ولا توجد عند كيتس سوى لمحات نادرة من التصوير الأفلاطونى : رسالة قديمة تقول بفخر إن « ما يلتقطه

(١٧٥) المؤلفات ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٠

(١٧٦) رسالة بنيامين بايل إلى لوردهوتون ٧ مايو ١٨٤٩ اقتبسها و . ج . بيت ." التطور الأسلوبى لكيتس » (نيويورك ، ١٩٤٥) ص ٥١

(١٧٧) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٠

التخيل على أنه الجمال يـجب أن يكون هو الحقيقة » [١٧٨] ، وخاتمة « قصيدة عن جرة حفظ رماد الموتى » : الجمال هو الحقيقة ، والحقيقة هى الجمال – هذا هو كل شىء – هو ما تعرفونه على الأرض ، وهذا هو كل ما تحتاجون إلى أن تعرفوه . ولا يجب أن نحاول هنا أن نفسر هذه الكلمات بمعزل عن القصيدة ، كحديـث درامى عن جرة حفظ رماد الموتى . وإن كـان هذا ضروريا من أجل القراءة الكاملـة وحتى خارج السـياق عبـر الشاعر ت . اس . إليـوت . فإنّ التوحيد بين الحـقيقة والجمال يعنى شيـئا مستوعبا ومـحددا على نحو كامل ، شىء ملازم للفقـرات المشابهة عند هازلت . إن الفن هو إدراك للحقيقة . وكل شىء واقعى (ومن ثم كل شىء حقيقى) جميل [١٧٩] .

(١٧٨) الرسائل ، ص ٦٧ (٢٢ نوفمبر ١٨١٧) .

(١٧٩) هناك مناقشات مستفيضة عديدة لهذه الفقرة ، وأفضلها مدلتون دى فى « دراسات عن كيتس » ، اكسفورد ، ١٩٣٠ ، چيمزر . كالدول فى « خيال كيتس » ، أتاكا ، ١٩٤٥ ، وكلنث بروكس فى « دعاء على شكل جرة حفظ رماد الموتى » ، نيويورك ، ١٩٤٧ وقول إليوت « لقد فشلت فى مهمة » يرد فى ملاحظة فى الفصل الثانى من مقال دانت « مقالات مختارة » (لندن ، ١٩٣٠) ص ١٥٦

المصادر والمراجع

Hazlitt is quoted from *The Complete Works*, ed. P. P. Howe, 21 vols. London, 1930 (cited as Howe). There are twe good modern lives: P. P. Howe's London, 1922; later ed. 1949) and Catherine Macdonald Maclean's, *Born under Saturn*, New York, 1944. The best discussion is Elisabeth Schneider's *The Aesthetics of William Hazlitt*, Philadelphia, 1933, John Bullitt's "Hazlitt and the Romantic Conception of Imagination," PQ, 24 (1945), 343-61, makes important suggestions. There is a good comment in *Criticism: The Major Texts*, ed. W. J. Bate (New York, 1952), pp. 281 - 92. Karel Stepanik's *W. H. jako literárni kritik* (Brno, 1947), in Czech, is negligible. The essays by Garrod, Ker, Saintsbury, and Virginia Woolf are slight.

Lamb is quoted from the Works, ed. Thomas Hutchinson (Oxford, 1924), Vol. *I, entitled Miscellaneous Prose, Elia, Last Essays of Elia*; and the Letters, ed. E. V. Lucas, 3 vols. London, 1935 (cited as Letters). The standard books by E. V. Lucas, and Derocquigny say little about the criticism.Interesting comments appear in E. M. W. Tillyard's brief introduction to his anthology, *Lamb's Literary Criticism*, Oxford, 1923.

Keats's *Letters are quoted from* M. B. Forman, 4th ed. Oxford, 1952 *(cited as Letters)*' the essays from *The Complete Works*, ed. H. B. Forman (London, 1901), Vol. 3. On Keats's criticism Clarence D. Thorpe, *The Mind of John keats* (Oxford, 1926) and James R. Caldwell, *John Keats' Fancy* (Ithaca, N. Y., 1945) are most useful. Walter J. Bate, *Negative Capability* (Cambridge, Mass., 1940), has good suggestions, and C. D. Thorpe discusses "Keats and Hazlitt" in *PMLA*, 62 (1947), 487 - 502.

(٨)

السيدة دى ستال وشاتوبريان

إن الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا ، لا فى تعريفها الحاد على أنها « الذوق الحسن » فحسب ، بل أيضا كنسق من القواعد والأوصاف - استدامت على نحو أطول فيها عن أى بلد كبير آخر . ورغم أن الثورة الفرنسية أوجدت قطيعة مع الماضى بشكل جاد فى مجالات عديدة ، فإنها دشّنت إحياء جديدا للكلاسيكية الجديدة ، بل لقد حمى نابليون العقيدة الكلاسيكية الجديدة حتى رسميا . ولم تظهر نقطة التحول إلا عام ١٨١٤ بعد سقوط نابليون عندما نُشر لأول مرة فى فرنسا كتاب شلجل « المحاضرات الدرامية » وكتاب السيدة دى ستال « عن ألمانيا » . ولكن حتى بعد عودة الملكية بعودة أسرة البوربون فإنّ المدافعين عن (النظام القديم) فى الأدب - تدعمهم الحكومة والأكاديمية الفرنسية والمشاعر السياسية للعصر التى رأت فى انقطاع نسق الكلاسيكية الجديدة مماثلا لسقوط التناغم السياسى والثقافى الفرنسى - استطاعت أن تكف عن القتال العنيف . وفى عام ١٨١٤ كانت هناك صحيفة ساخرة هى « القزم الأصغر » رسمت معاهدة ساخرة من الاتحاد الرومانتيكى إزاء الهزيمة المطبقة للأدب واللغة الفرنسية ، وهى المعاهدة التى وقعتها السيدة دى ستال وشلجل الخ [١] . وفى عام ١٨٢٢ قام الغوغاء بمطاردة الممثلين الإنجليز من المسرح منددّين : « يسقط شكسبير ! هذا المؤيد لمعسكر دوق ولنجتون » [٢] .

(١) طُبعت فى اوجلى : « الجدل الرومانسى فى فرنسا » ص ٢٦١ - ٢٦٢ ونفس الصحيفة طبعت مقالا آخراً يرسم توازيا بين غزو جيوش الحلفاء وهجوم القطريات الرومانسية فى ٣٠ يناير ١٨١٥ ، أوجلى ص ٢٦٤ - ٢٦٧

(٢) ستندال « راسين وشكسبير » بإشراف ب . مارتينو (باريس ، ١٩٣٢) المجلد الأول ، ص ١٤١ وهناك فقرات مماثلة فى « مراسلات إنجليزية » بإشراف هـ . مارتينو (باريس ، ١٩٣٥) المجلد الأول ، ص ٢١ ، المجلد الثالث ، ص ١٣٤

وعلى أى حال ففى عشرينات القرن التاسع عشر سادت وجهة النظر الجديدة على نحو أكثر وأكثر : وتبين هذا كاملا فى كتاب ستندال « راسين وشكسبير » (١٨٢٣) وفى المناقشات المعتدلة لصحيفة « جلوب » (١٨٢٤ - ١٨٣١) وأخيرا فى مقدمة هوجو لمسرحية « كروموييل » (١٨٢٧) وتغيرت القناعات الدرامية الفرنسية بشكل قاطع بعد انتصار مسرحية « هرنانى » فى فبراير ١٨٣٠ . وفى النقد الأدبى العام فإن ظهور الناقد الشاب سانت - بوف يشكل القطيعة : لقد تضامن سانت - بوف مع صحيفة « جلوب » ، غير أن سماته النقدية لم تتحدد إلا مع كتابه عن الشعر الفرنسى فى القرن السادس عشر (١٨٢٨) وسلسلة المقالات عن الكلاسيكيات الفرنسية والتى بدأت تظهر فى العام نفسه فى « مجلة باريس » .

وهكذا كانت العملية طويلة ومؤلمة : لقد كانت فى غاية الأهمية لتاريخ الأدب الفرنسى ، كما أن فرنسا كانت لا تزال أنموذجا للرواية الأخرى وفى جانب من أجل الأمم السلافية ، لقد كانت عملية ذات أهمية عالمية . ولقد كانت انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية متأثرتين مباشرة أساسا بالسيدة دى ستال وكتابها « عن ألمانيا » والتى ألهمت كلا كارلايل وإمرسون فى تنقيبهما عن أفكار جديدة فى ألمانيا . . ولكن إذا نحن نظرنا إلى العملية الفرنسية من منظور تاريخ عام للأفكار النقدية فإن دلالتها ستهتز بشكل كبير . والمناقشات عن الشمال والجنوب ، والكلاسيكى والرومانسى ، والمسيحى والوثنى ، والوحدات الثلاث ، والعقل والوجدان ،وهكذا ، التى شغلت المناقشات فى العصر لا تكاد تدفع أى شيء إلى الأمام مما لم يُذْكر فى انجلترا أو ألمانيا من قبل . ولقد أعاد ستندال استرجاع مجادلات دكتور جونسون ضد الوحدات الثلاث بل حتى اقتباسها حرفيا بدون إقرار . إن العبقرية والتلقائية والغنائية ،

وفى الدراما ضرورة الكف عن القـواعد لصالح الأبنية الأكـثر تفككا ، الدراما التاريخـية ، مع لون محلى قوى ، وأخـيرا على نحو متـزايد خليط الأساليب والكوميـديا التراجـيدية بالمعنى الذى طرحـه معا الطرب والـشجن - هذه هى كانت المسائل الرئيسية . وفى النقد ثارت المناقـشات حول التخلى عن اليقينيات القديمة عـن الأجناس الأدبية والقواعـد . ولقد كـان هناك احلال جـديد محل النقد النهجى القديم ، فقدحل نقد الجماليات أكثر من تصيّد الأخطاء ، وتزايد الإحسـاس بالوضع التاريخـى والتنوع وحتى نسـبية الذوق - وكـانت هذه هى انجازات توقـعات طويلة فى انجلتـرا وألمانيا . والقيـمة التـاريخية داخل سـياق الأدب الفرنسي وشـخصيات مـثل السيدة دى ستـال وشاتوبريان كانت كبـيرة للغاية ، ولكن فى التاريـخ العام للنقد كانت السنوات القريبـة الثلاثون موضع النظر تبدو ذات أهمية داخلية بسـيطة . والنقد الفرنسى الذى قاد النقد الأوربى فى القرن السابع عشر وأثر بشكل عميق فيه فى النصف الأول من القرن الثامن عشـر تخلّف وراء الانجليز والألمان فى المبـادرة والأصالة وبرز فى المقدمـة مرة أخرى بعـد أن تمثل الأفكار الجديدة : لقد أعاد تأكـيد نفسه بقـوة مع سانت - بوف فى سنوات ١٨٣٠ وهيبـوليت تين فى سنوات ١٨٥٠ وببطء أعاد إلتـقاط شىء من تناغمه القديم .

ولكن قبل أن نناقش السـيدة دى ستال علينا أن نلقى لمحـة على ما يسمى نقاد الامبراطورية (جيوفرى، فـيلتز ، هوفمان ، دوسو) . فواضح من بينهم أن جوليان لويس جيوفـرى (١٧٤٣ - ١٨١٤) هو أبرزهم . لقد كان المصدر الأصلى الذى صدرت عنه « الحـواشى » فى أسفل « صحيـفة دى ديبا » وبين ١٨٠٠ و ١٨١٤ كتب نقـدا مسرحيـا لهذه الصحـيفة والذى جُمع بعـد وفاته بعنوان « دروس الأدب الدرامى » (١٨١٨) . وعندمـا بدأ جـيوفـرى كتـابة

حواشيــه كان فى شيخوخــته ، كان ناقدا محنَّـكاً . ولقد كان من ١٧٧٩ إلى ١٧٩٠ رئيس تحرير مـجلة « الحولية الأدبيـة » . وفى هذا المنصب كان خليـفة إيلى فريردن (١٧١٨ - ١٧٧٦) المقـاتل القوى من أجل الذين ضد فولـتير . ولقد ثبت مكانة جيوفـرى النقدية طويلا قبل أن يحاول كتابة حـواشيه . ولقد كانت هذه المكانة أسـاسا من الكلاسيكية الجـديدة ، وكان « فيلسوفـا مضادا » عنيفا ومناهضا للثورة . ولقد كـان كورنى وراسين وموليير هم أبطاله ، غير أن جيوفرى مـقابل لاهارب - حتى بعد ردّته - لم يجد فى فولـتير فائدة ككاتب درامى ولقد ندّد بديدرو وبنظرياته وكوميدياته وكذلك ندّد ببومارشيه « المدمر » . ولقد اعـترف بتدهور التـراجيديا الفـرنسية وظـهور « الميلودراما » والكومـيديا المعاصرة للطـبقة الوسطى كظواهر على الفتـرة الجديدة التى تملأه بالقلق . وفى الوقت نفـسه فـإنّ نزعـته القطعـيـة تناعمت وتعـدّلت بالاعـتـراف بالضـرورة التاريـخية وببـعض البصـائر فى الظروف الاجتـماعـية للأدب . ولقـد أصبح جيوفرى عنيـفا للغاية عندما شعر بأن المجتـمع والدين مهددان . ولقد زعم أن نقـده ، نقده « الخـشن » يفـيد الحكومـة « والذوق الحـسن والأخلاق القـوية والأسس الخالدة للنظام الاجـتماعى » [٣] . ولقد دعا الشـرطة إلى أن تعاقب المؤلفين السـيئين وإن كـان أحيانا يـشارك روسّو فى رأيـة أن التأثيـر الأخلاقى للمسرح ضئيل جدا [٤] . زيادة على ذلك لقد درس الدراما فى مـعظمها على أنها امـلاء من روح عصـره وعاداته . ولقد كـانت له استبـصارات عنيـفة فى العلاقات بين المجتمع والصورة الاجتماعية على خشبة المسرح . ولقد شك فى

(٣) « ديبا » ٢٤ يناير ١٨٠٤ ، ١٦ فبراير ١٨٠٥ اقتبسها دى جرانج فى « جيوفرى » ص ١٧٣ ، ص ١٧٦

(٤) « ديبا » ٢٥ يناير ١٨٠٤ ، ١١ أكتوبر ١٨٠٣ دى جرانج ، ص ١٧٩ ، ص ١٦٨

النزعة العاطفية الانفعاليـة والاحتفاءات الطنانة بالفضيلة ، وهو واع بالفعل بأن عهـد الارهاب جاء بـعد عصـر النزعة الـعاطفـية الانفـعاليـة . « إن الأوغاد موجـودون في المجتمع والفضـيلة تحكم على خشبـة المسرح »[٥] . إن المسرح يهذب دائما العواطف والرذائل المقبولة حـتى في المثل التى يعرضها أو العادات التى يستنكرها . وأحيانا يصل حسّ جيـوفرى التاريخى إلى ذُرى الموضوعية : وهو في استعراض تحليلى لكتاب « فن الدراما فى هامبورج » للسنج فى ترجمة فرنسية يدعو إلى التسامح مع لسنج . لقد أدرك أن الفرنسيين لا يمكن أن تكون لديهم تراجيديا أرسطية صارمة ، وأنّ ما هو محرك ومثير هو مسألة ذوق قومى خالص[٦] . ومع ذلك فـإنه هو نفـسه يندد بشكسـبـير مع المعـاييـر والعنف المصطبغة بصبغة فولتير . ومسرحية « هاملت » هى كومة من اللغة ، ومسرحية « الملك ليـر » هى سلسلة من أشكال العـبث والسـخف . إن جـيوفـرى يريد شكسـبـير جافـاً ورائقا كوثيـقة تاريخيـة ، وقد ندد بالاقتـباسات التى قـام بها دوسـيس لتمـثيليـات شكسـبيـر للذوق الفرنـسى ، فقـد أراد أن يقـدم طـابع الهـتنتوت والخاص به (زيادة على ذلك فإنه هو نفسه بالفعل من الهتنتوت ذلك الشعب فى جنوب أفريقيا) مجردا ، وليس مسجونا فى ملابس أوربية[٧] .

وعروض جيـوفرى التحليليـة للتمثيليـات قاصرة فى الغالب على منـاقشة الشخوص والأخلاقـيات والتمثيل ، حتى أنه يهمل الحـرفَة الدرامية ،ولم يعط أى انطباع فنى بالكل . وهو يتمسك بشدة بالقواعد كرموز للنظام ، ومع ذلك

(٥) ديبا ، ٢٣ ٢٩ يناير ١٨٠٥ دى جرانج ص ١٦٩ – ١٧٠ ديبا ٢٦ يونيو ١٨٠٧ دى جرانج ص ١٦٦

(٦) الحولية الأدبية (١٧٨٥) العدد الأول ، الرسالة الثالثة دى جرانج ص ٧٠ – ٧١

(٧) ديبا ، ١١ أبريل ١٨٠٣ ، ٢٢ سبتمبر ١٨٠٠ ، ٤ يونيو ١٨٠٤ ديجرانة ص ٣٢٧ – ٣٢٨

لم يكن مضادا لبعض القناعات الخاصة بمادة الموضوع . والفروسية والدين أطروحتان دراميتان يمكن أن يحلاً محل الأساطير القديمة [(٨)] . وأحيانا يصوغ بمهارة العاطفة المتحكمة فى المؤلف الذى يحبه ، ويصبغ الشعور بالواجب الذى يصبح عاطفة أبطال وبطلات كورنى و « مفاجأة الحب » السائدة فى تمثيليات ماريفو [(٩)] ، لكنه فى معظم كتاباته يحارب النزعة العاطفية الانفعالية والميلودراما والرعب ومجرد التشويق على خشبة المسرح - ولقد اقتنع فى فترة مبكرة مع عام ١٧٨٧ بأن الذوق الحسن ضرورى للتمسك بالنظام [(١٠)] . ورغم أن جيوفرى مات قبل عودة الملكية مباشرة فإنّه ينتمى إليها روحيا : التراث ، والدين ، وكلاسيكيات القرن السابع عشر هى قيمة . وتمسّكه الشديد بالمُطْلقات لا تستبعد الاقرار بالتنوع التاريخى الفعلى للأدب وبصيرة بالظروف الاجتماعية . ومهما تكن أشكال محدودياته فإن هذا المركّب نادر وغير منطقى . ومن المؤكد أن هذه الأشكال ممثلة لهذه اللحظة فى التاريخ . إنه ينتمى إلى العالم القديم ، لكنه واع على نحو مقلق بالجديد ومستاء منه .

والنزعة التاريخية الجديدة فى فرنسا تأتى مع كتاب « عن الأدب منظورا إليه فى علاقته بالمؤسسات الاجتماعية » (١٨٠٠) للسيدة دى ستال (جرين نكر ، ١٧٦٦ - ١٨١٧) وكتابها الثانى « عن ألمانيا » (١٨١٣) فتح الطريق إلى الأدب الألمانى ومن ساعتها بدأ طرح المشكلات الرومانسية الفرنسية بعد

(٨) الحولية الأدبية (١٨٠١) المجلد الثالث ، العدد ١٨ دى جرانج ص ٨٨ - ٨٩

(٩) ديبا ٣ يناير ١٨٠٤ ، ٢٧ أغسطس ١٨٠١ و « مفاجأة الحب » هو عنوان كوميدية لماريفو دى جرانج ص ٢٧٣ ، ص ٢٦٩

(١٠) الحولية الأدبية (١٧٨٧) المجلد الأول ، الرسالة الأولى دى جرانج ص ٥٦

١٨١٤ لقد شدّت السيدة دى ستال ومازالت تشد قدرا كبيرا من الانتباه لا يتناسب مع القيمة الداخلية لكتاباتها . لقد كانت - دون شك - شخصية سياسية عظيمة منخرطة فى النضال مع نابليون : لقد كانت أول ناقدة أنثى (باستثناء ممكن للسيدة داسييه [١١]) لها أهمية فى التاريخ ، لقد كانت سيدة صالون جمعت فيه بلاطها الصغير من المشاهير (بنيامين كونستانت وأوجست فلهلم شلجل وسسيموندى . . . الخ) . ولقد أثارت حياتها العاطفية الفضول حتى اليوم . وفي عصرها كانت براعتها فى الحديث الرائع وكرمها المالى (معززة بالاستثمارات الضخمة فى ضيعة حقيقية أمريكية) كافيين لتوجيه الانتباه لآرائها . ولكن يجب أن نحاول أن نحكم على كتبها بمعزل عن شخصيتها وأهميتها التاريخية .

وكتابها « عن الأدب » أدنى فى القيمة من كتابها « عن ألمانيا » . وعلى أى حال فإن برنامجه رائع ، إنه يحاول أن يظهر « تأثير الدين والسلوكيات والقوانين على الأدب وما هو تأثير الأدب على الدين والسلوكيات والقوانين » [١٢] . وهى بهذا تستأنف موضوعاً سبق أن عالجه دوبو ومارمونتل وعلماء الاجتماع الاسكتلنديون وهردر ، وهى تفعل هذا بتصميم بأن تطرح المسألة التاريخية المحورية على صفحة العنوان . ولسوء الحظ لم يحقق الكتاب النجاح الذى كان متوقعا من برنامجه ، فكثير مما فيه يكاد يكون لا شأن له بالأدب ، بل هو مجرد مسح شامل للتاريخ الغربى بالطريقة التأملية

(١١) آن داسييه (١٦٤٧ - ١٧٢٠) باحثه فرنسية كلاسيكية ترجمت إلى الفرنسية « الالياذة » و« الأوديسا » (المترجم) .

(١٢) الأعمال (١٨٢٠) المجلد الرابع ، ص ٢٥

التى يحبهـا القرن الثامن عشـر . والكثير غير هذا ليـس إلا خطابة مجرّدة عن الفضـيلة والعظمة والحرية والسـعادة ، وهو غامض وطنان وخال من المحـتوى الملموس حتى أنه يصـعب تلخيصه . ومع هذا توجـد نواة للنظـرية الأدبية فى الكتاب ، فـتصـورها للشـعر يبـرز بوضـوح شديد ، وهو فى جـوهره تصور ديدرو فى بواكيـره : الشعر انفـعال وحسـاسية وشـجن وسوداوية وأسىً حلو وتأمل كئيب . والسيدة دى ستال - باندفـاع ، وهذا شىء يعاقبها عليه التاريخ - منذ ذلك قد تبنت شـبح الشاعر الأسطورى أوسـيان ونصبّـته على أنه الأب العظـيم للنوع المفضـل عندها للشعر والنثر الـتخيلى . وإنّ روسـو وبرناردين دى سانت بييـر ويونج وجراى يتجمـعون - بحق - معه ، ويجـرى تمجيدهم على أنهـم سـادة الشـعر العبـقرى الذى يحرّك النفس لدرجـة ذرف الدموع ، ومن ثم يحـرك النفس للفـضيلة . وهناك فـقرات تبدو أنهـا تدافـع فيـها عـن روايـة العـادات والأخـلاقيـات (كـمـا فـعلـت من قـبـل فى « مـقـال عن الروايات » ، ١٧٩٥ والذى انتقصت فيه من قدر العجائب الخارقة فى الرواية) تبـدو أيضـا أنهـا تزكـى الحسـاسية وتحليـل الانفعالات على طريـقة روسـو . وحتى دفاعها عن الخوارق والساحرات والأشبـاح عند شكسبير يأتى من رغبتها فى الجيشان الانفـعالى : رغبتها فى تأثيرات الرعب والرهبة ومـا يثيره المخيف من مشاعر .

هذه النظرية الانفـعـالية ترتبط بـالأحرى بتنافـر مع إيمان بالكمـال وإيمان متـعصب بالتـقدم مما يتـصادم بشدة مع ذوقـها من أجل السـوداوية وإعجـابها بأوسيـان . وتظهر السيدة دى سـتال وجهة النـظر المزدوجة التى وصفتـها عند وورتن وهرد وبلير على نحو مـتجاور وواضح حتى أن تناقضاتهـا تبرز جلية .

والسيدة دى ستال فى مجال النظرية تحاول أن تحتفظ بقسمة بين فنون التخيل والتى ليست تقدمية وبين الابتكارات والعلوم والسياسة والأخلاق بل وحتى الحساسية التى تتجلى بصفة خاصة فى الوضع المتحسّن للمرأة والتى هى متطورة باضطراد ودون انقطاع . لكن العقيدتين : التطبيق الأولى على الشعر وما هو عقلى مطبق على الحياة الاجتماعية لا يمكن أن يظلاّ منفصلين عندها . فرغم استحساناتها بالكتّاب الأوائل لتصوّراتهم عن العادات والطبيعة فإنها لا تستطيع أن تتمالك رؤية تاريخ الأدب كتقدم مستمر من التهذيب والحساسية والشجن ، وهذا يفضى مباشرة إلى روسّو ويونج . وهى - هكذا - تنتقص باستمرار من قدر اليونانيين لصالح الرومان الذين لا يبدون أكثر فلسفة أى أكثر استنارة عقلانية فحسب بل يبدون أيضا أكثر حساسية وأكثر رقة وأكثر تهذيبا عن اليونانيين . وأيضا نجد العصور الوسطى تندمج فى مخطط التقدم طالما أن المسيحية قد أوجدت تكثيفا للحياة الباطنية وتحسّنا فى وضع النساء . وتستمد السيدة دى ستال من دوبو وبلير فكرة التقابل بين الجنوب والشمال ، وتقرر بوضوح تعاطفها مع الشمال (١٣) . والنظريات عن تأثير المناخ السائد منذ مونتسكيو ودوبو تسمح لها يوصف أدب الشمال فى اطار « الحزن العاطفى للسكان فى مناخ مليء بالضباب » ، وتقابله بالجنوب الذى تفترض فى أدبه الامتلاء « بصور الجدادة والروافد الشفافة والظل الذى يحمى من أشعة الشمس الحارقة » (١٤) .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٤ - ٥ ، ص ٢٥٨

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٩٦ ، ص ٢٥٩

والتفاصيل فى التاريخ الأدبى عند السيدة دى ستال فى الغالب غامضة أو خاطئة أو غائبة بكل بساطة . ومناقشتها للأدب اليونانى تكاد تكون زخرفة غريبة بشعة فهى تفترض أن اليونانيين تنقصهم « فلسفة أكثر أخلاقية » ، و « حساسية أكثر عمقا » . ولا توجد فضيلة أخلاقية عند اسخيلوس . وأفلاطون ينقصه المنهج وهو يعرض ميتافيزيقا غريبة والمؤرخون اليونانيون لا يتتبعون سوى الأحداث ويهملون الأشخاص والأسباب [١٥] . والهجوم الرئيسى على اليونانيين هو بسبب المكانة المتدنية التى منحوها للنساء : إن تلماخوس وقد أمر بنلوبى أن تكون صامتة لابد أنه جلب تصور رجل يلقى بأمر مماثل على السيدة دى ستال [١٦] . والأدب اللاتينى يُعالجَ بتعاطف أكبر ومعرفة أشد ، غير أن الكتابات عن العصور الوسطى تبدو وكأن هناك صعوبة بالنسبة لها كى تعرف هذه العصور . ودانتى - رغم أنه يظهر طاقة - لديه الأخطاء المتعددة فى عصره [١٧] . حتى الأدب الانجليزى لم يكن من الممكن أن تعرفه إلا بالنسبة لبعض الكتابات فى القرن الثامن عشر وبعض أعمال شكسبير وملتون . وهى تشير بابتهاج إلى الإنجليز « الذين رفضوا طابعهم القومى لكى يحاكوا الإيطاليين » وعددت بضرب الأمثال : بوالو وكولى ودُونْ (وواضح أنها تقصد الشاعر دَنْ) وشوسر [١٨] . وكذلك نجد أن الفصل الألمانى هزيل جدا . ولايوجد سوى كتابين كانا موضع النقاش : « آلام فرتر » لجوته و « برجر ينوس

(١٥) المصدر السابق ، ص ٨٥ ، ص ١٠٤ ، ص ١٢٦ ، ص ١٢٩

(١٦) المصدر السابق ، ص ٨٧ - ٨٨

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٨

(١٨) المصدر السابق ، ص ٢٨٤ ، ص ٣٠٨

بروتوس » لفيلاند [١٩] . ومن بين الايطاليين تمتدح السيدة دى ستال الأديب أريوستو كثيرا وتعدّه « ربما هو أعظم الشعراء المحدثين » [٢٠] . لكنها لم تجد فائدة فى بترارك الذى قدم « أفكارا » خالية من الذوق لبوكاشيو البذئ وتاسو المصطنع وإن كان سوداويا تماما .

وشكسبير الذى تناقشه السيدة دى ستال ببعض التفاصيل يجب أيضا أن يتطابق مع تصوراتها المسبقة . إنه أعظم السود اويين وأستاذ الشجن وانحرافه عن القواعد يجرى الدفاع عنه بالحجة الشائعة أن هذه القواعد هى مجرد قواعد محلية ووقتية فلم يكن شكسبير فى حاجة إلى أن يحافظ عليها . لكنها تعترف بأنه ينتهك أيضا المبادىء الخالدة للذوق : خلطه التراجيدى والكوميدى ، وإظهاره لأشكال الرعب يجرى التنديد بها باعتبارها أخطاء أصلية . وتبدى السيدة دى ستال تسامحا بالنسبة للأعاجيب عند شكسبير إذا كانت مؤثرة انفعاليا ، لكنها تعتقد أن مسرحية « ماكبث » كانت ستصبح أفضل بدون الساحرات ، وإن كانت قد أعطت لها تفسيرا مجازيا [٢١] . وعلى أى حال لم تَكُنْ تُكِنُّ تقديرا لكوميديا شكسبير . وهى تسمى « فالستاف » « كاريكاتورا شعبيا » [٢٢] .

(١٩) كريستوف مارتن فيلاند (١٧٣٣ - ١٨١٣) شاعر ألمانى وكاتب ناثر ومترجم وهو صديق لجوته وشلر وهردر (المترجم) .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٢

(٢١) المصدر السابق ، ص ٢٨٢

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٣٠٠

ويجرى الحكم على كوميديا عودة الملكية على غرار ما حكم به لامب عليها فيما بعد . لقد بدت لها منفصلة تماما عن الواقع الإنجليزى . وهى تؤكد أن الجماهير الإنجليزية تستمتع بكونجريف على أن كتاباته هى قصص جنيات وهى ذاتها صور كلها شطح خيالى لعالم ليس عالمها [٢٣] . مثل هذا الفن يبدو لها أدنى بكثير عن فن فولتير الذى يتطلب الحياة فى مجتمع أصيل . وتعجب السيدة دى ستال إعجابا غامرا بالشعر التعليمى والتأملى فى كتاب « مقال عن الانسان » للشاعر بوب و « أفكار ليلية » ليونج و « مرثية » لجراى . وهى تقتبس مديح طومسون لحب الأزواج فى قصيدة « الربيع » وهى تعتبر تخيل يونج الكئيب « اللون العام للشعر الانجليزى » [٢٤] . وهى تعجب أيضا بريتشاردسون وسترن اللذين أفضيا إلى أعظم كتاب النثر ألا وهو روسّو .

وهكذا فإن الاعجاب بغلالة الشجن والحساسية فى الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر (الذى يتضمن شاعرها المفضل أوسيان) يتمشى تماما مع ذوقها فى الآداب الفرنسية . وهى تعجب براسين وفنلون بسبب رقتهما لكنها لا تستاء من الوجد إلا فى « تانكريد » لفولتير التى تظهر الانفعالات أعظم من راسين « ففيها كل أنواع فرط سرور النفس » [٢٥] . وروسّو الذى كرّست له بحثها النقدى (أو بالأحرى اللانقدى) الأول يحظى مرة أخرى بإعجابها . وحتى لو كان كمفكر لم يكتشف أى شىء فإنه « أشعل النار فى

(٢٣) المصدر السابق ص ٣٠٠ - ٣٠١

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٣١٥

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٣٩٥

كل شيء » [٢٦] . إشعال النار هو وجهة نظرها الرئيسية لوظيفة الأدب : إنها وجهة النظر الانفعالية والخطابية ولكن أيضا وجهة النظر الأخلاقية والنفعية . وروائع الأدب تبث فينا بُعْداً مثيرا للإعجاب : « إن الفضيلة تصبح دافعا لا إراديا ، حركة تنتقل إلى الدم » [٢٧] .

وفى هذه المرحلة لم يكن لدى السيدة دى ستال أى وسيلة للتمييز بين الأدب التخيّلى والفصاحة . إنّها تتردد بشأن قيمة النظم ، وواضح أنها تحبّذ النثر غير العاطفى لروسّو فوق كل الأشكال الأخرى للأسلوب . ومع هذا لا تستطيع أن تميّز بين مثل هذه الكتابة وفصاحة المدعى العام أو حتى المحادثة . وهى عندما تناقش مستقبل الأدب - وكانت تكتب فى ظل الجمهورية ، مع بداية ظهور نابليون - ترى تأثيره على أنه تأثير اجتماعى وعملى وصميمى . وبينما لم يكن الأدب الأقدم مفيدا إلا بشكل غير مباشر فإن الكاتب الجمهورى الجديد « يمكن أن ينقذ البراءة ويطيح بالظلم ويكرس نفسه لمساعدة البشرية » [٢٨] . وواضح أن الكاتب الجديد هو أساسا خطيب حتى لو كان مطبوعا والذى يعرض أفكاراً فلسفية (بالمعنى الفرنسى) وفى الوقت نفسه ينقل إحساسا بالسوداوية العميقة « فى أكثر الفروق فسادا » [٢٩] . وهى تؤمن بأن الاقتناع والإخلاص هما ضامن للعقيدة ، وأن المشاعر لا يمكن أن تخطىء . ومن ثم فإنها دبرّت أمرها لربط الإيمان الشديد بالتقدم والجمهورية بشعور

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٣٩٢

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٣١

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٤٠٤

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٥١١

السوداوية عن الحياة الإنسانية والذى هو عندها حزين وجميل معا . وعندما تشير بصفة خاصة إلى الأجناس الأدبية التقليدية ، التراجيديا والملحمة والشعر الغنائى ، تدرك أن تدهور الذوق والعادات نجم من الثورة لكنها لا تُزكّى باعتدال شديد بدعا لخشبة المسرح الفرنسية إلا ما يسمح لها بأن تتحرك فى اتجاه التراجيديا التاريخية (٣٠) . وهى تتعاطف مع ديليل وفونتين وسانت - لامبير الذين يحاكون الشعر الوصفى الإنجليزى ، وبالنسبة للرواية فإنها تريد النثر الشعرى بأسلوب روسّو أو برناردين دى سانت - بيير أو رواية أنثوية عن الحساسية ، والأدب يجب أن يكون له تأثير اجتماعى ، وانفعالاته يجب أن تفضى إلى الفضيلة ، وتعنى الفضيلة الجمهورية والتنوير والليبرالية . وليس من الصعب ربط هذا التأثير بمصطلحاتها النقدية : إن الفضيلة هى من أجل انفعالها ، والتنوير هو التعاطف ، والليبرالية أساساً شعور قلبى . وهكذا تخطط لتوفيق المتناقضات بين ما يجب وصفه على أنه نزعتها العقلية الجافة وتوسعها الانفعالى على طريقة روسّو . لكن التناقض لم ينج من النقد المعاصر : فقد لاحظه فونتين وشاتوبريان بحدة شديدة (٣١) ، وإن الظهور السريع لنابليون سرعان ما ابتذل فكرتها عن أدب جمهورى خاص وظل الكتاب بلا تأثير فى فرنسا .

ولقد كان الأمر مختلفا مع كتابها (عن ألمانيا) . فمجرّد الوقائع لتاريخ ألمانيا أعطى الكتاب شعبية هائلة : ففى عام ١٨١٠ وكان الكتاب قد اكتملت طباعته قد صادره البوليس الفرنسى . وقد أخبر دوق أوف روفيو وزير

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٤٩٨ من الملاحظة فى هامش الصفحة .

(٣١) الاستعراض التحليلى لفونتين فى « الأعمال » (باريس ، ١٨٥٩) المجلد الثانى ، ص ١٦٠ - ٢٠٥ وبالنسبة لاستعراض شاتوبريان أنظر الملاحظة فى هامش ص ٦٦ فى هذا المجلد .

نابليون السيدة دى ستال فى رسالة شهيرة طبعتها فى تصديرها أن كتابها « ليس فرنسيا » . ولقد نشر كتاب (عن ألمانيا) فى لندن من جانب جون موراى فى أكتوبر ١٨١٣ فى حوالى معركة لينبرج . وظهرت الترجمة الإنجليزية فى ديسمبر . ونشرت طبعة باريسية فى التوّ بعد الاحتلال من جانب الحلفاء فى مايو ١٨١٤ ولقد تضمن حادثة سياسية بغرض يمكن مقارنته بكتاب « الجرمان » لتاسيتوس . لقد أطلع الكتاب الفرنسيين على صورة أمة تقية مخلصة طيبة من المفكرين والشعراء مع ندرة من الطموحات السياسية ومشاعر قومية قليلة : أنشودة رعوية سبق أن جرى نقضها من جانب تاريخ السنوات بين الكتابة والنشر . والصورة التى أبدعتها السيدة دى ستال هاجمها الشاعر هاينى هو وآخرون عديدون ودام هذا فى فرنسا حتى عام ١٨٧٠ ومن ثم فلا يمكن الحكم على الكتاب على أنه أساسا عمل من أعمال النقد الأدبى . إنه صورة أمة بكاملها ، تخطيط لسيكولوجيا واجتماع قوميين ، وأيضا إنه نوع من كتب الرحلات الشخصية ومناقشة الأدب بالمعنى الضيقَ يشغل حوالى ثلث الكتاب وتتبعه دائما نظرة تجاه تشخيص عام للأمة وتتخلّله الانطباعات الشخصية .

ومن وجهة نظرنا فإنّ هذه الأجزاء تتفوق من ناحية النقد على كتاب « عن الأدب » ، فقد ولّت البلاغة الغامضة والجهل الشديد . ولب الكتاب ينقل معلومات عديدة عن النصوص المعروفة للسيدة دى ستال مهما تكن الفجوات والثغرات فى المعرفة من وجهة نظر الدارس الحديث للأدب الألمانى . وإن المعلومات والأفكار والنقد فى هذه الأجزاء قد نسبت فى الغالب إلى مصادر السيدة دى ستال . لقد اعتبرت مجرد لسان حال أوجست فلهلم شلجل وأصحاب مصادر المعلومات العديدين الآخرين . وعلى أى حال

فإن الدرجة الدقيقة فيما يتعلق بدينها للآخرين لا يمكن تحديدها لأن معظم معلوماتها شفهى . لقد ميّزت المعارف والأصدقاء ، ومعظمهم ممّن حاولوا أن يؤثروا بآرائهم عليها . ولقد كان فلهلم فون همبولت أول معلم لها من ألمانيا وأعطى لها ملخصا بالفرنسية لكتابه عن « هرمان ودوروثيا » لجوته فى فترة مبكرة عام ١٧٩٩ [٣٢] . وكان شارل ميلر كمهاجر فرنسى استقر فى ألمانيا وقد التقت به فى بلدة متز عام ١٨٠٣ مصدر معلوماتها عن الفيلسوف كانت . وفى فيمار إبان إقامتها فى شتاء ١٨٠٣ - ١٨٠٤ رأت فيلاند وجوته وشيلر وشابا انجليزيا هو هنرى راب روبنسون الذى قدم إليها ليثقفها بالفلسفة الألمانية . وبالفعل أعطاها عديدا من الأبحاث عن الفيلسوف كانت [٣٣] ، وفى برلين رأت فيشته ، وهناك التقت بأوجست فلهلم شلجل الذى أخذته معها إلى « كوبيت » كما لو كان جزءا من بيتها . ولقد كانت هناك فسحة من الوقت متاحة للتحدث معه : وفى ١٨٠٨-١٨٠٩ حضرت السيدة دى ستال أيضا محاضراته فى فيينا عن الدراما والنقد للمشاهير الألمان الآخرين . لقد رأت شلنج فى ميونيخ عام ١٨٠٧ وقد جاء فريدريك شلجل إلى بلدة كوبيت وفيما بعد إلى أكو ستا وحاضرها هناك عن الفلسفة الألمانية فى شتاء ١٨٠٦ - ١٨٠٧ [٣٤] . وكان زكرياس فرنر زائراً لكوبيت فى ١٨٠٩ ومعه تدفقت المعلومات المطبوعة بوفرة أشد . وإن قراءة نص كتاب

(٣٢) فى « المجلة الأكاديمية » العدد الخامس (١٧٩٩) ص ٤٤ - ٦٥ ، ص ٢١٤ - ٢٣٥ وأعيد طباعته عند فلهلم فون همبولت « الكتابات » (برلين ، ١٩٠٤) المجلد الثالث ، ص ١ - ٢٩

(٣٣) هذه المقالات وضعتها وما يتعلق بها فى كتابى « كانت فى انجلترا » (برينستون ، ١٩٣١) ص ١٤٣ - ١٥٨

(٣٤) فريدريك شلجل « الكتابات الفلسفية الجديدة » بإشراف ج . كورنر (فرانكفورت ، ١٩٣٢) ص ٢٢٣ - ٢٥٧ وهو يتضمن ملاحظات (بالفرنسية) عن محاضرة خاصة للسيدة دى ستال .

(عن ألمانيا) يجب أن يقنعنا - مهما يكن الأمـر - أن التتبع البسيط على نحو مدهش يمكن أن نجده من كل هذه المعلومات وأن استـقلالية حكمها يصعب ألا يكون قد تأثر . ويمكن للمرء أن يقول إن تصورها عن الفيلسوف كانت مستمد - إلى حد كبير - من فيلر وأن الأجزاء المتأخرة عن الميتافيزيقا الألمانية والتصور الألمانى تعكس ارتبـاطهـا بفريـدريك شلجل وشلنج . ولكن فى النقـد الأدبى يبدو دون شك أن السيدة دى ستـال تعتمد على معرفتهـا الفعلية بالنصوص ، ولا يمكن أن توصف - بأى حال من الأحـوال - بأنها مجرد عـارضة لنظريات أوجست فلهلم شلجل .

وبطبيعة الحال فإن هناك اتفاقا فى الآراء مع شلجل : فعلى سبيل المثال إن لها رأيا سيّـئا فى نجاح جوته ككاتب درامى على خشبـة المسرح ، وهـى تعد جان بول كاتباً محليا من بلدة صـغيرة . وفى حالات قليلة يستطيع الإنسان أن يتحدث عن أصداء فعليـة من آراء شلجل ، من ذلك عندما تشتكى من اهتمام شـيلر الزائد بالعدالة الشـعريـة فى معـاقبـة الملكة اليزابيث بعـد إعدام مـارى ستيوارت [٣٥] . ولكن فى نقطة واحدة فـحسب - رغم أنها الناحية التـاريخية نقطة فى غاية الأهمية - فإنها بالقطع تتبع شلجل ، فإن مصطلح (الرومانسى) يحل محل مـصطلح (الأوربى الشمـالى) . وهناك فصل بالكامـل (الفصل الحادى عشر من القسم الثانى) يلخص آراء شلجل من أن الشعر الرومانسى هو شعر مسـيحى وفردوسى ومن العصور الوسطى ومرتبط بفن التـصوير أكثر من ارتبـاطه بفن النحت . والسيـدة دى ستـال - مـثل شلجل - تقيم تقـابلا بين

(٣٥) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ٤٦٤ ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٠٢ ، المجلد العاشر ص ٤٦٢ - ٤٦٣ وهناك مزيد من القائمة الموسعة من التماثلات فى مقال فالزل المقتبس فى الببليوجرافيا .

التراجيديا القديمة ، تراجيديا الحادثة ، وبين التراجيديا الحديثة ، تراجيديا الشخصية ، تقيم تقابلا بين القدر القديم وبين العناية الإلهية المسيحية . والتقابل بين الأدب الألماني الذى له جذور شعبية وقومية وبين الأدب الفرنسى الذى هو نتاج الطبقة العليا مستمد أيضا من شلجل وهردر . لكنّ هذا الفصل عينه يظهر تصورا للشعر غريبا تماما على شلجل . تقول : « إن الشعر القديم أنقى كفنٍّ والشعر الحديث يجعلنا نذرف مزيدا من الدموع » . وهى تستغل انطباعاتنا الشخصية لتثيرنا ، إن العبقرية تخاطب قلبنا مباشرة [٣٦] .

بالاختصار احتفظت السيدة دى ستال بتصورها الانفعالى عن الشعر . وهى لم تظهر أى تعاطف مع وجهة النظر الرمزية للشعر أو حتى وجهة نظر صوفية على أنها تعبير عن حقيقة أعلى ، وإن كانت هناك آثار قليلة عن هذه العقائد فى الكتاب [٣٧] وفى مناسبات عديدة تلمح بدون تحديد إلى تعاليم « المدرسة الجديدة » للرومانسيين الألمان وخاصة تمجيد الأخوين شلجل للموضوعية والسخرية واستنكارهما للدموع من جراء تأثير الأدب وتقليلهما من مجرد مادة الموضوع وتزمتهما العام وعندما يظهر نقد اوجست فلهلم شلجل أفضليته غير ضرورية لما هو بسيط بل وحتى لما هو فج [٣٨] . ومناقشتها لفريدريك شلجل تظهر عدم تناولها لقصائده الخاصة وإن كانت تلمّح إلى كتابه

(٣٦) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ٢٧٤ .

(٣٧) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٤ .

(٣٨) الأعمال ، المجلد العاشر ص ٢٩٩ – ٣٠٠ ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٥ ، وانظر : المجلد الحادى عشر ، ص ٤٨ عن النظرية الكوميدية ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢٦

السابق عن الشعر اليونانى [٣٩] . بجانب هذا فإنّ أذواقها وأفضلياتها هى المتفقة تماما مع أذواق وأفضليات الأخوين شلجل . وهى معجبة دائما بعمق بفن شيلر الذى يندّد به الأخوان شلجل باستمرار . وهى لا تشارك أوجست فلهلم شلجل فى رأيه بالنسبة لجوته ، وواضح أنها مستاءة من برود جوته وموضوعيته وعدم تميزه وهى تفضل بشدة « آلام فرتر » على أنه من كتاباته المتأخرة . ولقد مدحت فيلاند متغاضية عن رأى الأخوين شلجل السيء فى كتاباته ، ووجهت مزيدا من الانتباه لفرنرو كوتزبيو أكثر مما شعر به شلجل من تدليل على ذلك [٤٠] . ولقد كان المؤرخ نيبور على حق مؤكد عندما لاحظ أن شلجل لم ير حتى مخطوطاتها [٤١] .

ولم تغير السيدة دى ستال رأيها الأساسى فى الأدب والشعر : وكتابها « عن المانيا » متواصل تماما مع كتابها « عن الأدب » لكنها تحسنت إلى حد كبير كناقدة أدبية ، وخاصة فى تحليل وتشخيص الأعمال الفنية المفردة ، و « الوصف الحى للروائع » [٤٢] هو مثالها النقدى ، وهو مثال تحققه بالأحرى غالبا . ولقد تحدثت بقدر كبير وتتخلل حديثها هذا ترجمات نثرية بين الحين والحين - عن عديد من التمثيليات والأشعار والروايات الألمانية . وبلا شك فإنها لم تعرف

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٣٩ - ١٤٠ واستعراض كتاب « فولدمار » لياكوبى (المجلد الحادى عشر ، ص ٣٧٠ وما بعدها) يرند بصفة عامة آراء فريدريك عن الكتاب . وكان فريدريك مستاء جدا من هذا التناول . انظر رسالته إلى أخيه فى ١٧ يناير ١٨١٣ فى « رسائل عن كتب الأخ أوجست فلهلم شلجل » (برلين ، ١٨٩٠) ص ٥٣٩

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢١٧ ، عن فيلاند ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٥ ، عن كوتز بيو ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢ وما بعدها ، عن فرنر .

(٤١) نواهند - « أخبار حية » (هامبورج ، ١٨٣٨ - ١٨٣٩) ، المجلد الأول ، ص ٥٧٩ رسالة يوم ٢٥ يناير ١٨١٤ .

(٤٢) الأعمال ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢٣

شيئا من الأدب الألماني فى بواكيره . ورغم أنها تستطيع أن تعلم قدرا كبيرا عن القصيدة الألمانية فى القرن الثالث عشر « نيبلنجنليد » من أوجست فلهلم شلجل ، فإنها لا تلمّح إليها إلا بإيجاز شديد وعلى نحو غامض تماما [٤٣] . والإنسان يجب أن يشك فى أن التصنيف الرائع والعادل للأدب الألماني فى بواكيره - وقد كتبه بتتابع الرهبان والفرسان الأسطوات الفنانون والباحثون - يأتى من شلجل [٤٤] ، ولقد بدأت السيدة دى ستال تكوّن رأياخاصا بها عندما ناقشت فيلاند وكلوبشتك ولسّنج . وهؤلاء يشكلون تشخيصات جيدة وتعاطفية قائمة على معرفة أولية .وهى تلتقط النغمة الخفية للشعور عند فيلاند وتحدد نجاح لسنج كناقد وككاتب درامى بشكل حسن وليس بشكل يخلو من النقد . وهى فى مناقشة فنكلمان تظهر التقاطا للنقطة التاريخية : ضرورة معرفة بلد وعصر العمل الفنى واستخدام كلا التخيل والمعرفة للتعويض عن انقضاء الزمن وإحياء ما يبدو أنه ميت [٤٥] . غير أن تشخيصها لهردر تشخيص هزيل لدرجة تدعو إلى الاحباط وهو تشخيص قديم تماما . أما شيلر فهو بطلها لأنه يعلو إلى مثالها « عن النفس العظيمة التى أحاطت بهاالعاصفة » [٤٦] وقد أثّر فيها بشجنه وفصاحته . وهى تصف المسرحيات بشكل تعاطفى وعلى نحو كامل وهى تبدى أقوالا نقدية أحيانا يجرى أخذها على محمل حسن وإن كان يصعب أن تكون جديدة . وهكذا نراها تندد بالنهاية الرومانسية لمسرحية « جان دارك »

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢١٠ ، ص ٣٠٣ - ٣٠٤

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٩

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٢٣٤

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٤٤٧ - ٢٤٨

أو الجوقتين المزدوجتين فى مسـرحية « عرس مسينا » (٤٧) . وتناولها لجوته أقل من أن يكون مُرْضيا : وهى تصف التمثيليات على نحو كامل بالأحرى ، وهى تعترض على البناء المفكّك فى مسرحية « جوتز » ونهاية مسرحية « إيجمونت » وهى تفيض فى حديثـها عن مسرحيـة « تاسو » وأنها لا شأن لها بالشخـصية التاريخـية (٤٨) وهى تقـدم ترجمـات مـختـارة جيدة لبعض من أجـمل قصائد جوته . لكن مـا قالته عن مـسرحيـة « فاوست » (ولم تكن تعـرف إلاّ الجزء الأول فقط) مشوش تماما : فترتيب المناظر مشوش والتعليقات على « الكابوس العقلى » يظهر لهـا داعيا للحيرة كـما أن الأمور المتعلقة بالبـطلة جرتشن تظهر عدم لياقتها الاجتماعية والعقلية بالنسبة أنها امرأة مثقفة كبيرة . وتعد « فاوست » حلما ، « هذيانا للعـقل » ، وهو شىء يجب ألا يُحاكى أو يُكَرَّر (٤٩) . وهى متحيرة بالمثل من رواية جوته « فلهلم ميـستر » ولم تمدح إلاّ شخصية فينون . وهى متـحيرة أكثـر من « عشيرة بالاخـتيار » التى تبـدو لها غامضـة تماما فى غرضها (٥٠) . وهى فى مناقشـة هذا العمل الأخير تتـهم جوته بعنف « بكسل القلب » وأنه ينحّى جـانبا نصف ألْمعيّـته خوفـا من أن يجعل نفسـه تعانى فى تحريك قرّائه (٥١) . وتنقـص جـوته الحـماسة والفلسـفة الصـارمة والوضعـية والإيمان ، وهو اتهام يرتفع أكثر وأكثر بإصدار ضد جوته من جانب عدد متزايد من الألمان .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٤٤٦ ، ص ٤٤٧

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٤٧٠ - ٤٧١ ، ص ٤٨٤ - ٤٨٥ ، ص ٤٩٦ - ٤٩٨

(٤٩) الأعمال ، ص ٥٤٤

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٨٩ وما بعدها ، ص ٩٣ وما بعدها .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٩٤

وتعـاطف السيـدة دى ستـال مع الأدب الرومـانسى الألمانى الفعلى كـان محدودا للغاية . ويبدو جان بول فى نظرها محليا وبريئا للغاية بالنسبة لعصرنا . وهـى تتحـدث عـنه ، إنما تطـرح المطلب الذى يجرى اقـتباسه فى الغالب وهو « فى الأزمة الحديثـة يجب أن تكون للانسان روح أوربية » [٥٢] . وفيلاند هو بالنسبة لها ألمانى مفرط فى نزعته القومية . وجان بول يبدو ألمانيا خالصا للغاية ومحليـا للغاية . وهى تقتـبس فقرات قليلة مثـل « حلم عن المسيح الميت » من السباعيـة لكنها تسـقط النتيجـة التى تغير كل نبرتها . إن جـان بول قد احتج غيـر أن الحلم أصبح العـرض العظيم للالحاد الألمانـى وقد أثر فى الفريـد فينى وهوجو [٥٣] . ولقد عرفت السيدة دى ستال بالطبع شيئا عن تيك . وهى تمدح « سترنبولد » وهى تستمتع بجوها البوهيمى وهى تناقش بعض الكوميديات كأمثلة على الشطح الخيـالى ذى الطابع المتأثر بأريسـتوفانيس بالنظـرية الألمانية [٥٤] . لكن اهتمـامها لا يبـدو إلا كـدودة حركيـة . ومن الغريب بما فيـه الكفاية أن السيـدة دى ستـال تأثرت أيما تأثر بفـرنر الذى بدا لها بعـد وفـاة شيلر أول الكتـاب الدرامين الألمان . وهى تصف تمثـيلياته بتـعاطف شـديد بما فى ذلك تمثيليته « أتيـلا » حتى أن الكثيرين وجدوا تلميحـات عن نابليون فى تصويرها سوط الرب [٥٥] . وهى تعيد الحديث عن « الرابع والعشرون من فبراير » وهى

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٠١

(٥٣) المصدر السابق ، ص ١٠٧ عن فرناند بالدنسبرجر « أغنية جان بول فى الرومانسية الفرنسية » « الفريد دى فينى » (باريس ، ١٩١٢) ص ١٥٩ - ١٧٦ أنظر أيضا البير بجوين « أغنية جان بول وفكتور هوجو » مجلة الأدب المقارن ، العدد ١٤ ، (١٩٣٤) ص ٧٠٣ - ٧١٣

(٥٤) الأعمال ، المجلد الحادى عشر ، ص ٩٧ - ٩٨ ، ص ٥٠ وما بعدها .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢ وعن أتيلا أنظر المجلد الحادى عشر ، ص ١١ - ١٢

تمثيلية سبق لها أن رأتها على خشبة مسرحها الخاصة وقد شارك بالتمثيل فيها شلجل وفرنر ، وهى تمدح تأثيرها المسرحى العظيم وتلوينها الشعرى لكنها تستاء من دعاية فرنر الصوفية ولا تثق بإعجابه بأشكال الرعب المادية (٥٦) . وهى ترتد دائما إلى تعقلها فى فترات بينية : فيجب ألا توجد مثالية وتصوف ضبابيان ولا نزعة طبيعية مرعبة ومقززة .

وهكذا نجد أن تعاطفها مع الأدب الألمانى هو دائما يتلون بتمسكها الغريزى بمبادىء الذوق الفرنسى . إنها لا تتمسك بها بصرامة ، وهى تستخلص عزاء من التفرقة بين المبادىء الخالدة والمؤقتة وهى مستعدة للغاية أن تقلع عن التمسك بالقواعد . غير أن المبادىء الخالدة يجرى تفسيرها دوما على أنها تتبع مباشرة الذوق الخاص للكلاسيكية الجديدة الفرنسية . وتبدو كثيرا أنها ذات عقليتين ، فهى ، وهى تمجد بعض الجماليات غير المنتظمة ، تستنكر الذوق الفاسد والمبالغات . وهى تحب أن يكون لديها الأمران : الأدب الألمانى الأكثر انتظاما والأكثر ذوقا والأدب الفرنسى الأقل خضوعا للقناعات والأكثر انغماساً فى سبحات التخيل . وهى تأمل أن يكون الفرنسيون أكثر « تديناً » والألمان « أكثر دنيوية » على نحو قليل (٥٧) .

لكن هذه الرغبة فى التوفيق على أساس متوسط من أجل روح أوربية متناغمة تقابلها رغبتها الأخرى فى ضرورة أن تعبر كل أمة عن طابعها القومى بوضوح وحرية قدر الإمكان . وفيلاند الذى تعجب به إعجابا شخصيا استسلم للقوميين الألمان : « الأصالة القومية جديرة بالمزيد ورغم أن الإنسان يعترف

(٥٦) المصدر السابق ، ص ١٨ – ٢٢

(٥٧) المصدر نفسه ، المجلد العاشر ص ٢٠٠

بفيلاند كأستاذ عظيم عليه أن يرغب ألا يكون له تلاميذ » [٥٨] .

ويحظى لسنج بالمديح لطرح حق الألمان فى ذوق قومى . وعرضها للتقابل بين المناخين الكلاسيكى والرومانسى فى اعترافها بأفضلية الأدب الرومانسى لأنه وحده يمكن أن يتحسن « لأنه وحده وله جذور فى تربتنا يستطيع أن ينمو ويعاود الإحياء ، إنه يعبر عن ديننا ، إنه يستدعى تاريخنا » [٥٩] . وإن أدب القدماء هو معنا أدب مصطنع والأدب الرومانسى أو القائم على الفروسية هو أدب فطرى .

وتصورها للملحمة تصور بدائى على نحو كامل ، تصور مصطبغ بصبغة الشاعر أو سيان : « إن القصيدة الملحمية هى فى معظمها ليس عمل إنسان مفرد ، وإن العصور نفسها - إن جاز لنا القول - تعمل فيه . . . وشخوص القصيدة الملحمية يجب أن تمثل الطابع الأصلى لأمة من الأمم » [٦٠] . وتجد السيدة دى استال اختلافات فى الذوق القومى واضحة أكثر فى الدراما . وهى تستطيع أن تقول إنه « لا يوجد شىء عبث أكثر من الرغبة فى فرض النسق نفسه على كل الأمم » [٦١] . لكنها فى الحقيقة لا تحتفظ بنصيحتها وتطرح اقتراحات محددة لتحرير النسق الفرنسى وتنتقد التمثيليات الألمانية لنقص التطابق مع المعايير الفرنسية . وهى تشارك آراء جونسون وشلجل عن الوحدات الثلاث . ووحدة الحدث وحدها هى التى لا يمكن الاستغناء عنها ، وتغيير

(٥٨) المصدر نفسه ص ٢١٨

(٥٩) المصدر نفسه ص ٢٧٦

(٦٠) المصدرالسابق ، ص ٣٠٤

(٦١) المصدر السابق ، ص ٣٤٠ - ٣٤١

المكان وامتداد الزمان مسموح بهـما إذا زادا من الانفعال وجعلا الوهم أقوى . وهى تستهجن المهـابة المتـمثّلة فـى النظم الفرنـسى وفق الوزن السكندرى . وواضح أنهـا تفضل النثـر ، وهى تزكى التراجـيديا التاريـخية على أنهـا الميل الطبـيعى للقـرن التاسع عـشر ، والعلاج الرئـيسى ضد العـقم المهدد لـلدراما الفرنسية ومع هذا نددت دوما بتزكية تبنى المبادىء الألمانية ويمكن أن يكون قاسيا للغاية على الهفـوات الألمانية فى الذوق . وعلى سبيل المثـال اهتزت من جراء الاعتراف فى « مارى ستيوارت » والأطروحات الشبقية لقصائد جوته ومراثيه ، وهـى تظهـر تحامـلا قـويا لصـالح شـخوص الطبـقـة العـليا فى ملاحظاتها عن « كلارشن » و « جرتشن » وهى ترتعب من جراء حـديث احتضار « فالنتين » الذى يلعن جرتشن . . إنه ينتهك وقار التراجيديا [٦٢] . وهى تهزّ رأسها أيضا تعجبًا إزاء موفـيستو فيليس فى مسرحيـة جوته « فاوست » وإن كانت ترى أن الشيطان مستهجن على نحو أقل على خشـبة المسرح فى ألمانيا عما فى فرنسا . بل إنها حتى تريد أن تعطى « أسـماء شهيرة » لشخوص تراجـيديا القرن الثامن عـشر ، « التـوأم » (١٧٧٥) من تأليف كلنجـر لكى تعزّز تأثيـرها : « فى التراجـيديا فإن المـوضـوعات التاريـخية أو أشكال التـراث الدينيـة ضـرورية والتى توقظ ذكريات كـبرى فى نفـوس المشاهدين » [٦٣] . وفى الكومـيديا ، فإنّهـا تفضل موليير على أى كاتب مسـرحى آخر بسبب مـعرفته بالمجـتمع . وهنـاك فصـل كامل « عن الخطـابة » مخـصص لمـدح التمثيل الفرنسى وخاصة « تالما » فى الاقـتباس والاعـداد اللذين قام بهـما على نحـو مخـيف دوسيس

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ ، ص ٢٢٦ أنظر المصدر نفسه ، ص ٣١٢

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٣

لمسرحية « هاملت » . لقد حققت « تالما » الوحدة الحقّة لشكسبير وراسين « لماذا لا يحاول مؤلفو الدراما أيضا أن يربطوا فى تأليفاتهم ما نجح فيه الممثل على نحو رائع فى الاندماج لفنه ؟ » (٦٤) .

وهكذا كسبت النزعة العالمية فى النهاية وانتصرت على النظريات القومية . « على الأمم أن تفيد كأدلاّء كل منها للأخرى » وفى كل بلد على الإنسان « أن يرحب بالأفكار الأجنبية فالترحيب بهذه الطريقة يشكل حظ من يتلقونه » (٦٥) . وكتاب « عن ألمانيا » ساهم مساهمة هامة فى « الأدب العالمى » الذى واجهه جوته فيما بعد كمركّب من الروح الأوربية . وإنّ محدوديات ذوق السيدة دى ستال وتعاطفها للغاية عزّزا من تأثير كتابها . ونظريتها الأدبية يصعب أن تكون قد تجاوزت النزعة الانفعالية عند روسّو . وذوقها من النوع السابق على الرومانسية بشكل معتدل لصالح التراجيديا التاريخية والشعر الوصفى ورواية الحساسية . وهى ترفض بشكل دائم ما تعتبره « غرابة » الألمان : فى فاوست ، وعند جان بول . لكن هذا التطرف العميق فى الماضى الفرنسى جعل صوتها مسموعا حتى فيما وراء حدود فرنسا .

وفى فرنسا أثار الكتاب إشكالية كبيرة حيث اتهمها فريق بنقص الوطنية بينما رحب بها فريق آخر ، وأحيانا جرى انتقادها واتهامها بالجبن . وقد هاجم أحد المدافعين عنها وهو ألكسندر سوميت فى « الوساوس الأدبية للسيدة دى ستال » (١٨١٤) هجوما عنيفا موجها ضد الكلاسيكية الجديدة الفرنسية ودافع

(٦٤) المصدر السابق ، ص ٨٢

(٦٥) المصدر السابق ، ص ١٤٥

عن نقد الجماليات [٦٦] . ولقد أعجب بكلوبشتك للغاية ومسرحية « ماري ستيوارت » لشيلر ودافع حتى عن الاعتراف فوق خشبة المسرح . وفي انجلترا أثار الكتاب كما هائلا من المدح ولم يُسْتَثن جفرى من هذا المدح . لقد أصبح المصدر الأنموذجي للمعرفة عن ألمانيا إلى وقت ظهور كارلايل ، وكان يُقْرأ على نطاق واسع في الولايات المتحدة الأمريكية أيضا ومن جانب امرسون على سبيل المثال . ولقد شعر الألمان بهذا الثناء الشديد من جراء نجاح كتاب « عن ألمانيا » . وجوته الذى لم يكن مسروراً من مناقشاتها لكتاباته اعترف بأريحية بمزاياه التاريخية [٦٧] ، وجان بول الذى لديه بعض السخرية فإنّه مع هذا نوّه بشكل طيب بأن محْدوديّات معرفتها وفهمها أمر طبيعى [٦٨] . وانتقدها الكونت أوتو فون ليوب بعنف لتجاهلها نوفاليس وفوكيه وأنها لم تشارك في وجهة النظر الرومانتيكية الألمانية [٦٩] . ورغم أن الكثير الذى قاله النقاد الألمان أنه صحيح فإنه لا يوجد شيءيمكن أن ينتقص من قيمة الكتاب . ولقد أحدث بالفعل فتحة في سور الصين بين الأقطار . لقد كان كتابا هاما للغاية لانتشار مصطلح ومفهوم « الرومانسى » . لقد كان خطوة مبكرة في تاريخ التحرر الفرنسى من قيود الكلاسيكية الجديدة ، وكان بيانا للنزعة العالمية الأدبية الجديدة .

والآن ننتقل إلى فرانسوا رينيه ، الفيكونت شاتوبريان (١٧٦٨ - ١٨٤٨)

(٦٦) أعيد فى كتاب أجلى « المسأله الرومانسية » ، ص ٢١٧ - ٢٤٠

(٦٧) الأعمال ، المجلد الثلاثون ، ص ١٣٤ وهناك رسائل ومحادثات جميلة وردت عند هننج : « ألمانيا فى نظر السيدة دى ستال » (باريس ، ١٩٢٩) ص ٢٤١ وما بعدها .

(٦٨) الأعمال الكاملة ، المجلد السادس والعشرون ، ص ٤٧٦ - ٥٠٢ .

(٦٩) أعمال عن هولندا (هيدلبرج ، ١٨١٤) ص ٢٥٠

وواضح أنه عكس السيدة دى ستال تماما . وهو بعد عودته من نفيه إلى إنجلترا بدأ مهمته الأدبية فى فرنسا بالهجـوم على الكتاب المنشور حديثا ألا وهو كتابها « عن الأدب » (٧٠) . لقد أبرز التناقض بين السـوداوية والإيمان بالكمال ، ولقد أخبر السـيدة دى ستال أن الشاعـر أو سيان هو شخص خيـالى مختلق ، وأن روحه مسيحية وأنه يصور أخلاقا مثالية لا يمكن تصورها فى كالدونيا فى القرن الثالث . وهو يصـوغ بشكل فج التقابل بينه وبـين السيدة دى ستـال بقوله إن موقـفه هو « أنه من الغـباء أن نرى السـيد المسيح فى كل مكـان ، بمثل ما أن السيدة دى ستال ترى الكمال فى كل موضع » (٧١) ، وإن النبيل الكاثوليكى فى الذرية القـديمة والذى يريد أن يستـعيد الديـن وأسرة آبائه يبدو أنـه لا شأن له مشترك مع السيدة البروتستانتية من جنيف التى تؤمن بالتقدم والليبرالية .

ومع هذا ، فإننا إذا قـصرنا أنفسنا - كمـا يجب أن نفعل - على النظرية الأدبية والنقـد والذوق فإنّ التناقض سيظهـر أقل عنفا . إن مفـاهيم شاتوبريان عن الشعر والذوق الأدبى ليست فى الواقع بعيدة كل البـعد عن مفاهيم السيدة دى ستال ، فكما الحال معهـا فإننا نجد أن أقرب نماذج شاتوبريان هو روسو وبرناردين دى سانت - بيـير وأوسـيان . والنثر الإيقـاعى عن اشتـياق الرجل (والمرأة) للاتناهى وعبث الوجود الانسـانى كلها تشكل فكرتهما العينية عن مـاهيةالشعر الحقيـقى . وإن ذوق شاتوبريان مثلها قـد تمنطق بنسق الكلاسيكية الفـرنسية . وكلاهما سمـحا نوعا ما بما يمكن أن يحرر الذوق إذا استطاع أن يـتمثل ملتون

(٧٠) رسالة إلى فونتين فى « مركور دى فرانس » ٢٢ ديسمبر ١٨٠٠ ، الأعمال ، المجلد الثالث عشر ، ص ٢٨٩ - ٣١٥ كذلك فى « مراسلات عامة » بإشراف لويس توماس (باريس ، ١٩١٢) المجلد الأول ، ص ٢٣ - ٤٣

(٧١) الأعمال ، المجلد الثالث عشر ، ص ٢٩٠

وأجزاء من شكسبيـر ودانتى . وشاتوبريان - مثلها - ساهم فى شـعور متزايد بالتاريخ وفهم الوضع التاريخى للأدب . وأهم إسهاماته فى النقد هى اقتراحاته بشأن علاقة الأدب بتطور الدين والحساسية ومن منظور واسع نجد أن شاتوبريان والسيدة دى ستال يمتان إلى بعضهما .

يعد كتاب « عفـريت المسيحية » (١٨٠٢) دفاعا عن المسيـحية (وأساسا دفاعا عن الكاثوليكية الرومانية) موجـها ضد النزعة الشكية والإلحاد فى القرن الثامن عشر والثورة الفرنسية . وما يهـمنا وما يستجيب للعصر هو دعوته التى تُحبِّذُ جماليات المسيحيـة .ويحاول شاتوبريان أن يوضح أن المسيحية ليست هى وحدها الدين الحقيقى الوحيـد بل هى « أشد الأديان شاعرية وهى الدين الأكثر مـلائمـة للفنون » [٧٢] . ويتـألف الجـدل الأدبى من التـقـابل بين الفـقـرات والشـخوص فى الشـعر اليـونانى واللاتينى وبين فقـرات وشخـوص مماثلة من الكتاب المحـدثين . إنه إعادة بيـان للنزاع بين القدمـاء والمحدثين ، مع انحـياز لصالح المحدثين المسيحيين . لكن يصعب أن نتبين القيمة النقـدية فى إظهار آدم عند ملتون أنه « ملوكى ونبيل » على نحو أفضل من يوليسيس عند هوميروس ، وأن لوسينان فى « زائير » لفولتير لأنه يَحُضُّ ابنته على الاستشهاد أنه أب أكثر بطولية من بريام عند هوميروس الذى تـواضع أمام أخيل قاتل ابنه وهو يطالب بجسد هكتور ؛ وأن أندروماك عند راسين هى أم أكثر رقة من أندروماك فى التراث القديم ، وأن جوزمان فى « الزير » لفولتير ليـس ابنا سهل الانقياد وسلبيا مثل تلما خـوس عند هوميـروس وهكذا دواليك [٧٣] . وفى مـعظم الحالات فـإن

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٥

(٧٣) المصدر السابق ، ص ٢٧٩ وما بعدها (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثانى ، الفصل الثانى وما بعده) .

الفقرات والشخوص لا تأتى مضاهاتها من الناحية النقدية لأن البنوة والأمومة خارج سياق العمل الفنى ليسا معيار الامتياز . والمقياس المفروض هو معيار خارجى حتمى يطبق على مقارنة الشخوص فى الحياة والتاريخ وليس فى الأدب ، والنجاح والعظمة الأدبيان ليسا بأى حال من الأحوال مرتبطين بالأفضلية الخلقية المعبر عنها . وشاتوبريان نفسه يدرك أن منظر بريام أمام أخيل أعظم بكثير بشكل لا يمكن مضاهاته بالحديث الوارد فى « زائير » . ومهما تكن التفوقية التجريدية لآدم وحواء فإن يوليسيس وبنيلوبى أكثر اقناعا بكثير بأنهما « زوجان قرينان » والحجة فى هذه الخطاطية الكاملة لهذه التوازيات تبدو ميكانيكية ، بل وحتى عقيمة .

ومع هذا فإن لدى شاتوبريان استبصارات نقدية أصلية . لقد كان أول من فسر الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر لا كمنافس للقديم الكلاسيكى ، بل كأدب مسيحى انطلق بحدة من فترة التدهور فى القرن الثامن عشر الذى فقد إيمانه . ولقد كان لدى شاتوبريان ذوق لما يمكن أن نسميه اليوم « الزخرفة الغريبة » (الباروك) ولديه بصيرة بالتوترات والصراعات بين الحب والواجب ، بين الجسم والنفس ، والتى بدت له مسيحية أساسا حتى وإن ارتدت زى القديم الكلاسيكى . وهكذا فإن افيجينيا فى تراجيديا راسين هى فتاة مسيحية تلبّى داعى السماء . وهكذا فإنّ فيدرا هى « امرأة مسيحية تُلام ، خاطئة سقطت حيّة فى أيدى الرب » [٧٤] . وحتى فولتير الذى اضطهد الكنيسة بنى تراجيدياته على مشاعر وصراعات لا يمكن التفكير فيها بدون التراث المسيحى .

وعندما يتجاوز شاتوبريان التماثلات ويتخلّى عن غرضه بالانتقاص من

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٣٤٢ . (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثالث ، الفصل الثالث) .

الأساطير الكلاسيكية ، فإنّه يستطيع أن يجدد التفسيرات الخاصة بالكتاب الفرنسيين العظام فى الماضى . وإن باسكال وبوسويه ولا برويير وماسيلون هم أبطاله المسيحيون . وحتى موليير ولافونتين يراهما وقد مسّتهما السوداوية وأدركا باطل الأباطيل ، وهذه هى الأطروحة الكبرى فى كتابات شاتوبريان . وتمجيد الكلاسيكيات المسيحية فى القرن السابع عشر يفيد - بجانب هذا - فى تقرير الأطروحة العامة : بدون دين لا يوجد أى جمال أو فن . وعدم الإيمان هو العلة الأساسية فى التفسخ . والروح العقلانية القائمة على الاستدلال وهى تدمّر التخيل تزعزع أسس الفنون الجميلة . وهكذا فإنّ « القرن الثامن عشر يضعف كل يوم فى المنظور ، بينما القرن السابع عشر يبدو أنه يرتفع أكثر كلما ارتددنا إلى الوراء : قرن يغوص فى الأعماق والقرن الآخر يحلق فى السموات » (٧٥) .

ولدى شاتوبريان أيضا شعور بالطبيعة وموهبة فى الوصف جديدان فى ذلك الوقت . لقد اعتقد أن مشاعره هو تختلف عن القديم وقد حاول أن يؤسس أصلها . يقول إن القديم لا يعرف الشعر الوصفى بمعناه وشعر العزلة والصحارى والسموات اللامتناهية التى يختلف فيها الإنسان أمام عظمة الله . والأساطير القديمة عن الطبيعة وحوريات الماء الخاصة بها والحوريات تشكل طبيعة صغيرة وبديعة ومأهولة وإنسانية فحسب . ولم يحدث إلا مع المسيحية وحدها أن تولد شعور بالمنظر الطبيعى فى ذاته بمعزل عن الإنسان . ورغم محاولة تتبع مثل هذا الشعر الوصفى بالرجوع إلى النساك فإنه شىء خيالى ، وشاتوبريان ينجح فى تمييز مراحل الكتابة الوصفية فى الأدب الحديث : رد

(٧٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢٢٢ (عقريت المسيحية ، القسم الثالث ، الكتاب الرابع ، الفصل الخامس) .

الفعل فى القرن السابع عشر ضد الأدب الرعوى والجماعة البريطانية التى بدأت بطومسون وأصحاب المحاكاة من الفرنسيين وهم يحاكون الإنجليز . ولقد تحرّر من هؤلاء المعاصرين من أمثال ديليل والذين بدوا له مفرطين فى أن يكونوا أصحاب مهنة دقيقة بزعم أنهم يأخذون عن الرحالة وما تسرده البعثات الجزويتية فى القرن السابع عشر والاستجابة لبرنار دين دى سانت بيير « الذى يدين بألمعيته فى المناظر التى تنسب العزلة إلى المسيحية »[٧٦] . ولقد جرى دفع الأطروحة بعيدا جدا ، لكنها أضافت مادة أخرى للمسألة الكبرى لموضوع المحدثين ضد القدماء .

والفصل النقدى من كتابه « عفريت المسيحية » يصل إلى الذروة فى طرح تماثلات بين فرجيل وراسين ، بين هوميروس والانجيل[٧٧] . ولقد امتدح سانت - بوف البحث الأول من الكتاب على أنه أعظم فقرة فى النقد الفرنسى وهو على نحو يمكن مقارنته بأى شىء عند لسنج وهردر[٧٨] . لكن لما كان هذا لا يتجاوز أن يكون قولا آليا مثقلا عن الأفضليات فإنه يبدو أنه لا يستحق مثل هذا الثناء . وراسين أكثر تفوقا فى ابتداع الشخوص وفيدرا أكثر عاطفية من ديدو ، وقيثارة فرجيل أكثر كآبة من راسين . وفرجيل هو صديق الانسان الوحيد ، رفيق الساعات السرية للحياة . ولقد عاش راسين كثيرا فى البلاط . وعند راسين نشعر بأننا نتجول خلال المتنزه الخالى فى قصر فرساى . وعند

(٧٦) المصدر السابق ، ص ١٧ . (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث) .

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣١٧ - ٣٢٠ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٦٦ - ١٠٢ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثانى الفصل العاشر ، الكتاب الخامس ، الفصول ١ - ٤) .

(٧٨) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » بإشراف م . ألم (طبعة جارينير) المجلد الأول ، ص ٢٥٧ وما بعدها . الدرس الثالث عشر) .

فرجيل توجد طبيعة شاملة : عـمق الغابات ومنظر الجبال وشاطىء البحر حيث تحدق النسـاء المنفيـات وهن يبكين إزاء هول الأمواج . والاختـيار بين فـرجيل وراسين صعب : لقد كانا قرينين فى الحقيقة ويجب تفضيل راسين لا لشىء إلا من أجل الأطروحة لأنه كتب « أتاليا » أكمل عمل من أعـمال العبقرية استلهم الدين (٧٩) . والقرار فى صالح الإنجيل أسـهل لأن شاتوريان يستطيع أن يصف أسلوب الانجيل بمصطلحات مستمدة من اللاهوتى لوت كأسلوب بسيط وجليل ، بينما أسلوب هوميروس يجرى تصويره على أنه مـفكك أكثر ومتدفق على نحو أشد وأنه أنموذج مرتجل وينتهى الفـصل بتقليد ساخر لهوميـروس : إعادة كتابة فقرة من كتاب لوت بطريقة شبه هوميروسية مليئة بالبهرجة (٨٠) .

وشاتوبريان فى مقال شهير عن دوسو (١٨١٩) ينصحنا بأن « نتخلى عن النقد البسيط والسهل القائم على تصـيد الأخطاء لصالح النقد العظيم والصعب للجماليات » (٨١) . ومنهجه الخـاص هو فى معظمه منهج الاقتبـاس والتقدير والمواجهة ، وهو مصاحب بالملاحظات العرضية عن النظم واستخدام الحروف اللينة والصامتة . وليس النقد إطلاقا نقد تشخيص مؤلف واحد أو وعمل واحد كما انه ليس إطلاقاً جدلا تأمليا نظريا . وهو عندما يستـجيب للمبادىء العامة لا يستطيع أن يفكر إلاّ فى الأمور الشائعة فى الكلاسيكية ومن ثمّ فـإن مقاله عن شكسبير (١٨٠١) يجب تصنيفه على أنه نقد للأخطاء . وفيـه يتبين شاتوبريان أن شكسبير لديه مزايا تاريخية عظيمة فى عصره وأن لديه اسـتبصارا بالطبيعة الإنسانية وأنه

(٧٩) الأعمال ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢١٨ ونفس رؤية فولتير فى المجلد الأول من هذا الكتاب ص ٤٥

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ١٠١ عن تأثير لوث أنظر : مادلين دمبسى : « إسهام لدراسة مصادر كتاب عقريت المسيحية » ، باريس ، ١٩٨

(٨١) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٢٧٧

يصور بحيوية ومناظر مؤثرة ، ولكنه رغم هذا يصر على أن شكسبير ليس لديه أى فن . وهو مثل النـقاد الفرنسـيين والانجليز الأوائل لشكسـبير يعـمى عمىً كاملا عن براعة شكسبير البناءة وحساسيته تجاه نسيجه الصوتى والذى لم يبْدُ له إلا على أنه طنان . ومن ثم يستطيع شاتوبريان أن يقول إن « الكتابة فن ، وإن الفن له أجناس أدبية وإن كل جنس أدبى له قواعده » . وهو يعتقد أنه يستطيع أن يقلب الموائد على المعجبين بطبيعة شكسبير : « إن راسين فى الامتياز الشامل لفنه أكثر طبيـعية من شكسبير ، بمثل مـا أن أبوللو فى كل ألوهيته لديه أشكال أكثر إنسانية من التمثال الفرعونى الفج »(٨٢) .

وكل أقـوال شـاتوبريان النقـدية مليئـة هـكذا بإكليـشيهات الكلاسـيكية ، و (الجمـال المثالى) يخفى القـبيح والمنحط ، والطبـيعة الجـميلة لا يجب أن تحاكى الوحوش ، وانه هو الحـس السليم بالعبقرية ، وبدونه لا تكون العـبقرية سوى غباء جليل ، والقواعد - حتى قواعد الوحدات الثلاث - صادقة فى كل الأوقات والمواضع لأنها موجودة فى الطبيعة (٨٣) . هذه هى المعايير التى يستند إليها شاتوبريان دائمـا فى تقديم أعماله وشرحهـا والدفاع عنها . وهو فى دفاع متطور عن « الشـهداء » (٨٤) يقلق من نقاء الجـنس الأدبى ويقتبس خـيوطا ممن

(٨٢) المصدر السابق ، ص ٥٣

(٨٣) عن الجمال المثالى أنظر : المصدر نفسه ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٢٢ - ٣٢٣ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثانى ، الفصل الحادى عشر) وعن « الطبيعة الجميلة » أنظر المجلد العاشر ، ص ٥ (تصدير « أتالا ») . وعن الذوق : المجلد السابع عشر ، ص ٣٤ استعراض تحليلى ليونج وعن القواعد . المجلد الرابع عشر ، ص ٤٧ (تصدير للطبعة الثالثة من قصيدة « الشهداء ») .

(٨٤) « الشهداء أو انتصار الدين المسيحى » ملحمة نثرية كتبها شاتوبريان عام ١٨٠٩ وتقع فى ٢٤ كتابا وتدور أحداثها فى القرن الثالث (المترجم) .

لهم نفوذ ويدحض - خطوة خطوة - الاعتراضات المتحذلقة . وهو يعلن أنه لا يريد أى تغيير ولا يريد أى ابتداع فى الأدب ، وأنه يتبنى تماما المبادىء التى صاغها أرسطووهوراس وبوالو [٨٥] . وإن كتابه « عفريت المسيحية » قد يوحى بتعاطف مع المفهوم الرمزى للشعر ، لكن شاتوبريان لا يسمح بالفعل إلاّ لمجازات الصفات والتأثيرات ، وإنّ لديه تصورا حرفيا للغاية للمعنى المجازى والتشبيهى للإنجيل [٨٦] .

والنقطة الوحيدة للابتداع النظرى وراء الدفاع الأعمى عن المعجزات المسيحية هى التأكيد على مشاركة المؤلف فى إبداعه . فشاتوبريان مقتنع بأن الكتاب العظام قد وضعوا تاريخهم فى عملهم « وإنهم لا يرسمون شيئا على نحو رائع بمثل ما يرسمون قلبهم » [٨٧] . وبدون التوحيد التام بين ملتون والشيطان فإن شاتوبريان يقترح أن يرسم ملتون روحه هو الهالكة فى الشيطان ، وإن أشكال المحبة بين آدم وحواء تعكس التجارب الشجاعة لملتون . وحزن فرجيل يأتى من التمتمة والضعف الجسمانى ، وخيبات أمله فى الحب [٨٨] . لكن هذه النظرة ليست مفروضة على كل شيء ، والخطة العامة للكلاسيكية لم يجر التخلى عنها إطلاقا .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع عشر ، ص ٢٥ (تصدير للطبعة الثالث من « الشهداء ») .

(٨٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٧٠ - ٧١ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الخامس ، الفصل الثانى) .

(٨٧) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩ - ٢٦ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الأول ، الفصل الثالث) .

(٨٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٣٧ - ٣٨ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الرابع ، الفصل التاسع) المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩ (القسم الثانى ، الكتاب الأول ، الفصل الثالث) المجلد الحادى عشر ، ص ٣١٨ - ٣١٩ (القسم الثانى ، الكتاب الثانى ، الفصل العاشر) .

ومع مرور السنين عدل شاتوبريان نوعا ما من وضعه النقدى . فمن جهة أصبح حتى أكثر محافظة وهو يستهجن نتائج كتاباته . وكما أن جوته تنصل من روايته « آلام فرتر » فإن شاتوبريان استنكر صنف رينيه (٨٩) . ورغم أنه تقبل من فترة مبكرة دور مؤسس مدرسة جديدة (٩٠) تخيلها كعودة إلى المبادىء الحقيقية للقرن السابع عشر ، فقد تزايد فيما بعد اشمئزازه على نحو كبير من مبالغات الرومانسيين الفرنسيين الفعليين . ولقد كان باردا إزاء لامارتين وهوجو . ولقد أدان بشدة دراما الدم والرعب (٩١) وحاضر جورج صاند عن الأخلاق بأمل أن ذلك العصر القديم « هبة الشمال » قد يعلمها عبث العاطفة (٩٢) . وهو يستطيع أن يعجب ببرانجيه لدواع سياسية حيث أن شاتوبريان لم يخف من المقارنة مع كاتب أغنية شعبية (٩٣) .

وأكبر أعمال شاتوبريان النقدية هو « مقال عن الأدب الانجليزى » (١٨٣٦) وهو على شتى الأحوال كتاب مثبط للأمل وهو حافل بالثغرات والأخطاء ،

(٨٩) « ذكريات المقبرة الأخرى » المجلد التالى ، ص ٢٠٢ - ٢٠٣

(٩٠) أنظر رسالة إلى فونتان ، ٢٣ سبتمبر ١٨٠٢ بعد زيارة قام بها إلى لاهارب ، المراسلات العامة ، المجلد الأول ، ص ٦٦ وفى استعراض تحليل لدى بونالد (١٨٠٢) تنبّأ شاتوبريان بتغيرات ، ومع هذا تنبأ بانتصار أولئك الذين يعتمدون على أشكال التراث العظيمة . المؤلفات ، المجلد السابع عشر ، ص ١٠٩ - ١١٠

(٩١) عن لامارتين . أنظر أ . س . كونت دى مارسيلوس « شاتوبريان وعصره (باريس ، ١٨٥٩) ص ١١٣ - ١١٤ وعن هوجو أنظر جيلو : « شاتوبريان » ص ٢٨٦ - ٢٨٧ ولويس بارتو : « شاتوبريان وفكتور هوجو » الحوليات الرومانسية ، العدد ٩ (١٩١٢) ص ٤٩ وقد اقتبس بارتو رسالة تهنىء هوجو على نجاح مسرحيته « هرنانى » عن الدراما الرومانسية . الأعمال ، المجلد الثانى والعشرون ، ص ٢٦٨ - ٢٧٠ (مقال عن الأدب الانجليزى) .

(٩٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٩٣

(٩٣) المصدر السابق ، المجلدالخامس ، ص ٣٠٧ - ٣١٠.

ومشقل للغاية بالاستطرادات عن لوثر ولامينيه ودانتون وآخرين . ومناقشة الفترات السابقة هى من سقط المتاع ، إنها تجميع من مصادر إنجليزية عفّى عليها الزمن دون تمييز ، ودون إحساس بالتناسب والملاحظات عن شوسر وسبنسر غير سليمة بالمرة وخاطئة . ولانجد بالفعل إلا شكسبير وملتون وبايرون هم الذين يتناولهم باستفاضة وبتطوير . والفصول عن شكسبير تنطوى على وعود . ويدرك شاتوبريان أنه « قد قاس شكسبير بنظارة جاسوس كلاسيكى » . ولكن هذه النظارة « هى مجهر عاجز عن ملاحظة الكل » [٩٤] . وينتهى الفصل بمديح حيث يأتى شكسبير فى مرتبة مع خمسة أو ستة مهمين رائعين فى التاريخ الأدبى مع هوميروس ودانتى ورابيليه الذين يندرجون جميعا الآن تحت هذا البيان عن التسامح . ولكن شاتوبريان يعيد فى الثنايا - كلمة بكلمة - عرض نقده الذى كان قبل خمسة وثلاثين عاما ويضيف انتقاصه لكوميديا شكسبير و « الظلال ذات الطابع الشعرى عند أوسيان » المفترضة للنساء اللواتى لا يمكن أن يصمدن فى وجه المقارنة مع استر عند راسين [٩٥] . وتظل وجهة النظر هى نفسها . . إن الكتاب الرومانسيين أى شكسبير ودانتى يكسبون بأن يجرى اقتباس فقرات منهم بينما صروح العصور الكلاسيكية لها قيمة « كمال الكلية والتناسب الملائم لإجرائها » [٩٦] . ويخلص شاتوبريان إلى أن عمل شكسبير ينقصه الوقار بمثل ما أن حياته ينقصها هذا الوقار . إنه بلا ذوق : نوع الذوق الذى يظهر فى لحظات نادرة للغاية من تاريخ العالم ويُفترض أساسا فى عصر لويس الرابع عشر .

(٩٤) الأعمال ، المجلد الثانى والعشرون ، ص ٢٣٩ (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الأول) وعن شوسر ص ١١٠ وعن سبنسر أنظر ص ٢٣٠

(٩٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ وما بعدها (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الأول) ص ٣٢٣ - ٣٢٥

(٩٦) المصدر السابق ، ص ٢٨٥ (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الأول) .

ولقد كان ملتون - إلى حد كبير - أقرب الشعراء الانجليز جميعا لقلب شاتوبريان وذوقه . والاقتباسات منه مشاهدة طوال كتابه « عفريت المسيحية » . وفى أخريات حياة شاتوبريان نشر ترجمة كاملة لقصيدة ملتون « الفردوس المفقود » نثرا . وكتاب « مقال عن الأدب الانجليزى » يصف وصفا عادلا أعمال ملتون الأخرى . ولقد كانت لدى شاتوبريان وجهة نظر تعاطفية تدعو للدهشة تجاه حتى أكثر أجزاء « الفردوس المفقود » تعرّضا للنقد . ولقد دافع عن الكتب المتأخرة على أساس أنها ليست أدنى من الكتب الأولى ، بل لقد امتدح حتى الخطيئة والموت وأعلى من شأن الصياغة الحْرفية الآلية . ولقد كتب صفحتين بارزتين عن لاهوت « الفردوس المفقود » واللتين تبرزان الخيوط المتشابكة لأفكار ملتون فى ضوء المعرفة الجيدة بالتيارات اللاهوتية والفلسفية . وهو يكرر تفسير ملتون على أساس سيرة حياته . « إن الجمهورى يمكن أن يوجد فى كل نظم فى (الفرْدوس المفقود) ، إن أحاديث الشيطان تتنفس كراهية الاعتماد على الغير »[٩٧] . ونحن لا نسمع شيئا عن وجهة النظر الأسبق من أن ملتون كان المفروض فيه أن يولد فى فرنسا مع وجود ذوق راسين وبوالو[٩٨] . وحتى سياسة ملتون تروق الآن لشاتوبريان الذى يفترض حالة متنبئ بائس ومكتئب من الديمقراطية الشاملة .

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث والعشرون ، ص ١٢٢ ، ص ١٢٨ ، ص ١٥٦ ، ص ١٦٤ - ١٦٥ (عن اللاهوت) ، ص ١٥٩ (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الثانى) .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٦٣ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الرابع ، الفصل السادس عشر) .

والتوازى بين ملتون وشاتوبريان فى خدمة كروموبل ونابليون يبدو متكلّفا . والأجمل أن شاتوبريان يقارن نـفسه ببايرون - وكلاهما أرستـقراطيان - وهما الاثنان يحملان « أبهّـة قلبيهما اللذين يدميـان » من خلال أوربا إلى الشرق . غير أنه كان على شاتوبريان أن يؤسس أوليتّه وتفـوّقتيه . أما بايرون فهو عظيم يجيد فن المحـاكاة ، وهو يفجّر وجهـة نظر غير مخلصـة ، وينقصه الايمان ، وهو دائما علامة على الاصطناع (٩٩) . ويجرى استبـعاد والترسكوت على أنه مبـتدع جنس أدبى زائف ويظـل أيضا على أسطح الأشـياء (١٠٠) والرأى الذى يذهب إلى أن « الشهداء » هى ملحمة يشوّش بالنسبة لشاتوبريان حقيقة أنه هو نفسه كتب شيئا شبيها جدا بالرواية التاريخية . إن « الشهداء » التى قامت على تعدد المصادر تتجمع معا ويحدث تعليق عليها ودفاع عنها ،وهى فوق كل شىء بشير ليس بأفضل مما عليه رواية « إلى أين أنت ذاهب ؟ » .

ونقد شاتوبريان لا يحـرر نفسه هكذا إطلاقا من القوانين المحـددة للقواعد والذوق كمـا تشكلت فى الكـلاسـيكية الجديدة الفرنسـية . وفى منهج النقـد لا يزال محاطا بتقنيات المقارنات البلاغية أو التعليقات التفصيلية على الجماليات الجزئيـة . بينما لا يمـكن إعطاء مكانة سامـية فى تاريخ نظرية أدبيـة أو مناهج نقدية فـإنّه مع هذا لا يعكس انحراف الحساسـية التى كانت كتـابات شاتوبريان الابداعيـة الخاصة به اختـبارا فصيـحا . وبينما لا يكاد يعرف أو يعـبأ بالأدب الفعلى فى العـصور الوسطى (مع استـثناء ممكن لدانتى) فإن كتـاباته وجهت

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث والعشرون ، ص ٣٦٥ وما بعدها . (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الثانى) وبالنسبة للمقارنة مع بايرون أنظر ص ٣٨٠ ، ص ٣٨٦

(١٠٠) المجلد الثالث والعشرون ، ص ٣٣ ومـا بعدها (مقـال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الثـانى) ويفـضل شاتوبريان مانزونى (ص ٣٣٤) ويلمحّ منتقصا رواية « أحدب نوتردام باريس » لهوجو (ص ٣٣٣) .

الانتباه إلى الماضى الإقطاعى وإلى الفروسية وإلى الكنائس القوطية . وبينما لا يستطيع الانسان أن يقول إن شاتوبريان كان هو نفسه مؤرخا خطيرا للأدب (كتاب « مقال عن الأدب الإنجليزى » هو مجرد تجميع) فإن التقاطه للتاريخ بصفة عامة ، وحسّه القوى بتدفق الزمن ، ساهما فى إيقاظ الحس التاريخى فى فرنسا . وتأكيده على العنصر المسيحى فى الكلاسيكيات الفرنسية فى القرن السابع عشر واضح أنه جديد . وساعد فى تأسيس هذا كمصدر للتراث الدائم حتى بعد أن كان التمسك بالنظرية الكلاسيكية الجديدة الصارمة قد ضعف . وإعجابه بملتون واهتمامه الرائع للغاية بشكسبير مواز لجهود السيدة دى ستال الأكثر حماسة بالنسبة للأدب الألمانى . ولكن ما هو أكثر من الناحية الشخصية هو أن شاتوبريان كان واحدا من مبتدعى النزعة الجمالية الرومانسية ليس فقط فى وجهة النظر التى اتخذها تجاه جماليات المسيحية وخاصة الطقوس الكاثوليكية ، بل أيضا فى التمجيد الرائع لخلود الفن وفى عبادة تفوقية وروعة العبقرية . وهناك القصة الصادقة الجيدة عن وجهة نظره الجمالية تجاه عاصفة فى البحر . . فهو عندما كان مجرد شاب عبر المحيط إلى أمريكا ووجد أنه يفضل وصف عاصفة عند هوميروس [١٠١] . وهناك فقرة فى « المذكرات » حيث يروى دور واحد وعشرين شخصا مشهورين كانوا مشاركين له فى مؤتمر فيرونا قد ماتوا فى الوقت نفسه « إمبراطور روسيا ، إلكسندر ؟ مات لويس الثامن عشر ؟ مات . . لا أحد يتذكر أحاديثنا على مائدة الأمير مترنيخ : ولكن بالقوة العبقرية إما من مسافر سوف يسمع أغنية المرح فى حقول فيرونا

(١٠١) اقتبس هذا ف . جيرو فى تصدير « أتالا » . اعداد من الطبعة الأصلية (باريس ، ١٩٠٦) ص ٢٤ وما يتبعها من المقدمة .

دون أن يتذكر شكسبير »[١٠٢] . ومع هذا فإن هذا يبدو مشكوكا فيه اليوم عندما تضعف ذكريات الماضى والأدب العظيم كما لم يحدث من قبل و « خلود » حتى أعظم الأعمال تبدو بشيرا . والافراط فى النزعة الجمالية الرومانسية ومطالبها الشاملة ومن ثمّ مطالبها التى لا يمكن الدفاع عنها أمام تفوقية الفن التى كان شاتوبريان واحدا من عارضيها الأول قد ساهمت فى رد فعل قبل أن يبدو الوضع الشرعى للأدب والفنون فى أى خطاطية للحضارة الانسانية .

(١٠٢) ذكريات من المقبرة الأخرى ، المجلد السادس ، ص ١٦٠ – ١٦١

المصادر والمراجع

On French criticism, see besides Michiels, Brunetière, Mustoxidi, and Van Tieghem, quoted in Vol. I, p. 274, Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912), With chapters on Madame de Staël and Chateaubriand.

On Empire critics: Sainte-Beuve, "M. de Féletz, et la critique littéraire sous l'Empire," *Causeries du lundi* (1850), Vol. I.

Geoffroy's articles are reprinted in *Cours de la littérature drama.* tique, 5 vols. 2d ed. Paris, 1825. They are quoted by date of issue of *Journal des débats* (cited as Débats). On Geoffroy see Charles Marc Des Granges, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, Paris, 1897 (cited as Des Granges) — excellent, though diffues and too laudatory.

Madame de Staël's writings are quoted from *Œuvres complètes*, 17 vols. Paris, 1820 (cited as *Œuvres*). Of the huge biographical literature the two books by David Glass Larg, *Madame de Staël. La Vie dans l'œuvre (1766 - 1800)* (Paris, 1924) and *Madame de Staël. La Seconde vie (1800 - 1807)* (Paris, 1928) are most relevant. Also, Comtesse Jean de Pange, *Auguste - Guillaume Schlegel et Madame de Staël*, Paris, 1938.

On the sources of *De l'Allemagne* cf. Oskar Walzel, "Frau von Staëls Buch de l'Allemagne und W. Schlegel," in *Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabo für Richard Heinzel* (Weimar, 1898), pp. 275-334; and Gertrude Emma Jaeck, "The Indebtedness of Madame de Staël to A. W. Schlegel," *JEGP, 10* (1911), 499-534. Jean Gibelin, *L'Esthétique de Schelling et l'Allemagne de Madame de* Staël (Paris, 1934) fails to establish any relationship. Comtesse Hean de Pange, *Madame de Staël et la découverte de l'Allemagne* (Paris, 1929) tells the external story. On the influence see terts in ed. Edmond Eggli, *Le Débat romantique en France 1813-1830,* Vol. I (1813-16) Paris, 1933. Investigations : Gertrude Emma

Jaeck, *Madame de Staël and the Spread of German Literature*, New York, 1915; Robert Calvin Whitford, *Madame de Staël's Literary Reputation in England*, Urbana, Ill., 1918; Ian Allan Henning, *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique*, Paris, 1929; Carlo Pellegrini, *Madame de Staël* : il gruppo *cosmopolito di Coppet : influenza delle sue idee critiche*, Firenze, 1938.

Chateaubriand is quoted from Œuvres complètes (25 vols. Paris, 1836), and Mémoires d'outre tombe, ed. E. Biré and P. Moreau, 6 vols. Paris, 1947. Of the huge literature Sainte-Beuve's *Chateaubriand et son groupe littéraire* (2 vols. 1849) is still outstanding. Hubert Gillot, *Chateaubriand. Ses idées; son action; son œuerv* (Paris, 1934) Pays attention to the criticism.

Special aspects are discussed in Meta Helena Miller, *Chateaubriand* and *English Literature*, Baltimore, 1925; and Carlos Lynes, "Chateaubriand-Critic of the French Renaissance," *PMLA, 62* (1947), 422-35.

(٩)

ستندال وهوجو

إنّ قصة الحركة الرومانسية الفرنسية التى وصلت إلى الذروة فى انتصار مسرحية « هرنانى » عام ١٨٣٠ كثيرا ما جرى سردها وجرى بحثها بتفاصيل كبيرة . وهى ليست فى جانب منها إلاّ نضالاً بين الأنساق النقدية المتنافسة : فكثير منها هو قصة زمرات وجماعات ، وتكوين « أندية » ، وبشكل حتمى تكوين انحيازات سياسية وانشقاقات حزبية وتحوّلات . وهناك اسمان هما السيدة دى ستال وشاتوبريان ، يكفيان وحدهما ليدلاً على أن الرومانسيين الأوائل كانت لديهم إمكانية تكوين مجموعتين سياسيتين : إما المجموعة الليبرالية أو المخلصين الكاثوليك . وبعد عودة الملكية عام ١٨١٤ كانت الرابطة الكاثوليكية للرومانسيين تبدو شيئا طبيعيا . ومع نموّ المعارضة لأسرة البوربون الملكية تحرك الكثيرون من الرومانسيين ببطء إلي معسكر الليبرالية (والتى توحّدت لفترة من الزمن مع عبادة نابليون) . وهناك آخرون مثل الكسندرسوميه [1] هجروا موضعهم إلى المعسكر الكلاسيكى وعملوا على أن يجرى اختيارهم فى الأكاديمية الفرنسية . وإلى حدما ظل ستندال بمنأى ، فقد كان ليبراليا ومعجبا بنابليون ورومانسيا بشكل دائم منذ سنواته الأولى فى فترة الكلاسيكية فى مرحلة الشباب . لكن كل هذه الانتماءات ليست لها إلا أهمية واهنة بالنسبة لموضوعنا المحورى ألا وهو النقد . إن نموّ الحركة الرومانسية الفرنسية بصفة عامة يمت بالأحرى إلى تاريخ الأدب الفرنسى أو إلى تاريخ اجتماعى للعصور . أما بالنسبة للأفكار النقدية الفعلية فإنّ النقاش ظل فى أُطُر ضيقة جداً وجرى رسم المشكلات بشكل بسيط للغاية وإلى أن ظهرت مقدمة هوجو لمسرحيته « كروموبل » (١٨٢٧) التى تدشنت فى تاريخ الشعر وعلم

(١) ألكسندر سوميه (١٧٨٨ - ١٨٤٥) شاعر وكاتب درامى فرنسى كتب شعرا تعليميا . ولكنه تحرك فى الدوائر الرومانسية وساعد فى تأسيس نادى « ربات الشعر الفرنسى » . (المترجم) .

الجمال بصفة عامة ، فليس هناك إلاّ القليل الذى قيل فى كل هذه المجادلات على نحو لا يكاد يظهر أى وعى بالمشكلات الرئيسية . وجرت مواجهة الكلاسيكية على أنها نسق من القواعد عتيق يحتاج إلى الليبرالية . غير أن هذه الليبرالية جرى تصورها فى جانب كبير منها فى أُطُر فنية خالصة . وبالنسبة لما هو غنائى فإن النظم كان عليه أن يكون أكثر حرية ، وفى الدراما كان يجب تأسيس انتهاك الوحدات الثلاث . غير أنّ مطالب قيام ثورة أدبية زلزالية لم تتحقق إلاّ على يد فكتور هوجو :

« إننى أنفخ فى ريح الثورة » وهذا أعطى فكرة خاطئة باعترافه : إننى أحيط القاموس القديم بغلاف أحمر فريد من الكلمات الأصلية ! مزيد من الكلمات العامية ! اننى أنفخ عاصفة فى المجرة [٢] . وكان على الفرنسيين أن يحاربوا من أجل استخدام كلمات مثل « دجاجة » أو « منديل » أو « مسدس » على خشبة المسرح . لقد « كان » هذا زوبعة فى فنجان .

ولكن لا يستطيع الإنسان أن يقول إن هذه الحرية الفنية تتضمن حقا مفهوما جديداً للشعر . إن ممارسة الشعراء الرومانسيين لا تظهر أى انقطاع جذرى عن التراث البلاغى للكلاسيكية الجديدة . فلامارتين والفريد فينى وهوجو يصعب أن نعدهم حقا مبتدعين . وتجدد الشعر الفرنسى لم يظهر إلا مع بودلير ورامبو . وتبدو الدراما « الرومانسية » اليوم استهلالا قليل الأهمية لم يقدم أى عمل ذى قيمة كبيرة . ولم تهب الريح الثورية إلا فى الرواية الواقعية الجديدة : عند ستندال وبلزاك . والجدل الرومانسى لم يقم بإحياء إلا مجرد مفهوم للشعر يمكن أن يوصف بأنه مثل النزعة الانفعالية العاطفية عند دوبو وديدرو والسيدة دى ستال والحماس والالهام وعمق القلب الإنسانى والعبقرية هى الشعارات

(٢) من « تأملات » (١٨٥٦) .

التى كانت حتى فى ذلك الوقت تستعمل استعمالا بسيطا فى تاريخ النقد . ولقد تساءل هوجو عام ١٨١٩ . « من هو فى الحقيقة الشاعر ؟ إنه الإنسان الذى يشعر بقوة ويعبر عن مشاعره بلغة أكثر تعبيرا » . ويضيف وهو يقتبس من فولتير أن الشعر عند كل الناس « ليس إلا الشعور » [٣] . وآمن ستندال أيضا بأسطورة الإخلاص والتلقائية على الأقل عندما تحدث عن الشعر : « لا يستطيع الانسان أن يصور مالا يشعر به » وهذا مثل من الأمثال التى يضربها والتى يدعّمها بأن يقتبس قول هوراس [٤] ولكن ستندال فى الأعماق لا يعبأ بالشعر وينبذ النظم من أجل الدراما .

وبجانب هذه النزعة الانفعالية هناك آثار من التصور الأفلاطونى للشعر عند عدد من الكتاب ولكن الموجود عادة هو فكرة غامضة ومتسعة تذهب إلى أن الشعر يكاد يكون هو كل شىء ، وهى فكرة نجدها أحيانا عند الألمان أو الكتاب الانجليز من أمثال هازلت وشلى . ويمكن للامارتين أن يقول إن « هناك المزيد من الشعر فى أصغر زاوية من زوايا الطبيعة عن كل ما لدينا من شعر إنسانى » لكنه يتصور كتاباته على أنها « تخفيف عن قلبه » وعلى أنها « تنهيدة أو صيحة نفس » [٥] . وهوجو فى عام ١٨٢٢ فى تصدير « قصائد وأهازيج » يخبرنا بأن الشعر هو فى قلب كل شىء : الطبيعة والدين والإنسان [٦] .

(٣) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر (الأدب والفلسفة) ، ص ١٣٠

(٤) أفكار (باريس ، ١٩٣٨) المجلد الثانى ، ص ٢٨٣

(٥) رسالة إلى السيدة المركيزة دى ريكورت ، ٢١ مايو ١٨١٩ فى « مراسلات » (باريس ، ١٨٨٢) المجلد الثانى ، ص ٣٦

(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول (قصائد وأهازيج) ، ص ٦

ولم يكن هناك إلا كـاتب واحـد فى ذلك الوقت ظل بمنأى وكـانت لديه بصيرة بالتصور الخيالى للشعر وهو جوزيف جوبير (١٧٥٤ - ١٨٢٤) ولكن يصعب أن يكون ناقدا بالمعنى العام . لقد كان بالأحرى كاتب حكم وأمثال فى التراث الفـرنسى العظيم . وأبحـاثه لم تنشر إلا عـام ١٨٣٨ - وجاء هذا فى مختارات بسيطة ومن ثم لم يؤثر فى تطور الأفكار النقدية فى ذلك الوقت (٧) . وكثير من الأقـوال الرائعة لجوبير عن الشعر تصوغ رد الفـعل الانفعالى العادى على عقـلانية القرن الثـامن عشر : « لا يوجـد شعر بدون حـماس » ، « إن القيثارة - إن جاز لنا القول - هى آلة مجنّحة » ، « إن الأشعار الجميلة تتنفس مثل الأصـوات أو الروائح » ، « ما من إنسان لم يكن إطلاقا شـاعراً وربما لن يصبح إطلاقا إلاّ شاعرا » (٨) . وجوبير هو استثناء فـحسب عندما تحدث عن الشاعر علـى أنه « يطهر أشكال المادة ويُفَرِّغهـا » بمساعدة أشعة مـعينة و « هو يجعلنا نرى الكون على نحو ما هو فى عقل الله » (٩) .وهذه الأفلاطونية قائمة على استبصار بدور التخيل فى الفن والحـياة : « التخيل هو ملكة جعل ما هو عقلى حيا ، وتجسيد ما هو روحى : بكلمة ، أن يبرز للنور ما هو فى حد ذاته خفى دون أن يشلحه من طبيعته » (١٠) . وهنا فإن مشكلة الرمز فى الفن نلمحها بدون مصطلح ، المركب من الجـزئى والكلى ، ومهمـة رد ما هو ذهنى وروحى إلى

(٧) فى عام ١٨٣٨ نشر شاتوبريان كتابا صغيرا « تأملات وأفكار » وفى عام ١٨٤٢ نشرت مختارات كبيرة وقام بذلك بول دى راينال وأعيدت طباعتها عدة مرات . وفى عام ١٩٣٨ وفى عام ١٩٣٨ نشر النص كاملا بعنوان « مذكرات » مع تواريخها وقام بهذا أندريه بونييه . لكنه هناك ١٦٨ خاطرة مما فى طبعة رانيال لم ترد فى « مذكرات » .

(٨) مذكرات ، المجلد الثانى ، ص ٥٩٥ ، المصدر السابق ، ص ٦٠٤ ، المصدر السابق ، ص ٨٦١

(٩) تأملات وأفكار ، ص ٢٦٤

(١٠) مذكرات ، الجزء الثانى ، ص ٤٩٢

لغة مادية . ويميز جوبير - كما فعل ريفارول وكثير من الألمان وكولردج - بين نوعين من التخيل : « إن الملكة الحيوانية الخيالية مختلفة تماما عن التخيل وهو الملكة العقلانية . الملكة الأولى (سلبية) والملكة الثانية (فعالة وابداعية) » [11] . ومعظم ملاحظاته عن التخيل على أنه « كنوع من الذاكرة » وعن « الذاكرة على أنها مخزن يستمد منه التخيل » وعن التخيل على اعتباره « رساما » . « إنه يرسم فى نفوسنا وفى الخارج من أجل نفس الآخرين إنه يكسو الأشياء بالصور » [12] ، إنه التخيل البصرى فى جوهره عند أديسون وكل القرن الثامن عشر مع لمحة هنا وهناك بإبداعيته .

وهناك أقوال بارزة أخرى في كتب جوبير الشائعة : على الشاعر أن يستعيد المعنى البدائى والمادى للكلمات . على الشاعر « أن يصقل ويعيد صك النقود ويجدد علاماتها الأصلية » [13] . وهناك أقوال أخرى تظهر أن جوبير فهم جوهر الشعر واختلافه عن الخطابة . « على شخص الشاعر أن يكون موجزا ، أى كاملا (مطلقا) » كما يقول اللاتين ، وعلى الخطيب « أن يكون متدفِّقاً وافراً متسعا ممتدا متنوعا غير مستنفد وهائلا » [14] . ويتحدث جوبير عن الشاعر « الذى يجعل الكلمات خفيفة ويعطيها لونا ويجعلها تحلق » وإن كان يستطيع أن يتحدث أيضا عن « معمار الكلمات » أو « الماهية الخالصة التى بها

(١١) المصدر السابق ، ص ٥٦٣ وكان هذا عام ١٨٠٦

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥ ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٨٢ ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٨٢

(١٣) تأملات وأفكار ، ص ٢٧٥

(١٤) مذكرات ، المجلد الأول ، ص ١٣٢

يمكن للشعر أن يلطف » [١٥] . وكل هذه أقوال مجازية عارضة تظهر أن جوبير قد تعلم من ديدرو الذى عرفه معرفة شخصية .

وبالرغم من هذه الاستبصارات النظرية فإنّ آراء جوبير الأدبية (ولا نستطيع أن نتحدث عن النقد) ليست بصفة خاصة متماسكة أو مستقلة . لقد كره راسين الذى بدا له أنه ملائم فحسب « لأصحاب النفوس الفقيرة والأرواح الفقيرة » . إن راسين « قد أضفى طابعا شعريا على مشاعر الطبقة الوسطى وأكثر العواطف الوسطية » . ومن بين كل الشعراء الفرنسيين أعجب جوبير بلافونتين إعجابا شديدا واعتبره « هوميروس فرنسا ، هوميروس الفرنسيين » [١٦] . ورعبه من الواقع كان إلى حد أنه وقف كثيرا فى صف ما هو تقليدى وما هو تافه . وهو يفضّل أبيه ديليل [١٧] على ملتون ودافع عن أسلوب كورنى العظيم بقوله : « يجب أن نرتفع فوق تفاهات الأرض حتى لو صعدنا على عكازين » وإنّ الرقة بل وحتى الدقة ، والنفور السقيم من المشكلات دائما ما تترك تأثيرا أعمق على ملاحظات جوبير الجميلة . وهو يعرف نفسه تماما : « أستطيع أن أبذر لكننى لا أستطيع أن أبنى » [١٨] .

ولقد مات جوبير عام ١٨٢٤ وقبل هذا بعام كان الجدل الرومانسى قد

(١٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٧٨ ، ص ٤٩٨ وأنظر رسالة إلى موليه (١٠ مارس ١٨٠٢) أفكار باشراف راينال ، ص ٣٤٠ و « مذكرات » المجلد الثانى ، ص ٦٤٦

(١٦) المصرد السابق ، ص ٦٧٩ وأنظر المصدر السابق ، ص ٨٥٩

(١٧) جاك أبيه ديليل شاعر فرنسى محبوب فى زمنه كتب قصائد وصفية وتعليمية . ترجم « الانيادة » لفرجيل و « الفردوس المفقود » لملتون إلى الفرنسية (المترجم) .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٨٩٥

وصل إلى الذروة . ومصطلح « الرومانسية » ظهر لأول مرة فى هذه المناقشات [١٩] . وكان ستندال قد عاد فى التو من ميلانو محدثا تأثيرا بكتابه « راسين وشكسبير » (١٨٢٣) ولا يزال يستخدم التركيبة الإيطالية لكلمة « رومانسية » . وكتاب « راسين وشكسبير » الذى نشر فى تلك السنة ليس إلا كتيبا صغيرا من ثلاثة فصول قصيرة . الفصل الأول يعرض حجة ضد الوحدات الثلاث مستمدة فى جزء منها من حوار لإرمس فيسكونتى فى « الاستشارة » وفى جانب من تصدير جونسون لشكسبير ومقال مارمونتل عن الوهم [٢٠] . وستندال مثل جونسون يذهب إلى القول إننا نعرف دائما أننا فى المسرح ومن ثم لا نجد صعوبة في تتبع تغيير المكان أو الزمان لكن ستندال يستدرك فيقول إن هناك لحظات من الوهم الكامل تتضمن حالة خاصة من الانفعال فى عقل المشاهد . والفصل الثانى عن الضحك هو إعادة طرح نظرية الفيلسوف الإنجليزى توماس هوبز عن « العظمة الفجائية » و « الرؤية غير المتوقعة » من جانبنا لتفوقنا على الآخرين ، ومن ثمّ فإن الكوميديا يجب توجيهها ضد الأشكال السيئة فى الاستعمال الموجودة بالفعل . إن موليير ليس فكها أو ليس فكها بعد هذا . والفصل الثالث يبدأ بالتعريف الشهير للرومانسية على أنها « فن إعطاء الناس أعمالا أدبية تكون فى الحالة الراهنة لعاداتهم وعقائدهم قادرة على إعطاء أكبر قدر ممكن من اللذة » بينما « الكلاسيكية

(١٩) لست متأكدا من الذى استخدم الكلمة أولا . ربما فرنسوا ميجنيه فى مجلة « كوريير فرانسيس » (١٩ أكتوبر ١٨٢٢) حيث يقول إن سكوت « قد حقق لى المسألة الكبرى عن الرومانسية » أما لا كرتل فقد سمّى أوجست فلهلم شلجل « كينتيلين الرومانسية » فى « حوليات الأدب والفنون » العدد ١٣ (١٨٢٣) ص ٤١٥

(٢٠) أنظر المقدمة والملاحظات للطبعة النقدية التى أشرف عليها مارتينو لكتاب « راسين وشكسبير » وبالنسبة لفيسكونتى أنظر ص ٢٦٠ من هذا الكتاب الحالى .

بالعكس تعطيهم الأدب الذى يولد أكبر لذة ممكنة لأجدادهم » [٢١] . وهكذا فإن « الرومانسى » يعنى ببساطة الحديث والمعاصر ، وكان على ستندال أن يضفى الرومانسية على راسين ودانتى فى زمانهما . والتعريف الذى لا يمكن أخذه بجدية ، إنه سخرية من الذين يحاكون والذين فقدوا التَمَاسً مع عصرهم ومع الحداثة .

والجزء الثانى من كتاب « راسين وشكسبير » نشر عام ١٨٢٥ وهو أيضا كتيب صغير ذو طابع إشكالى موجه ضد الأكاديمية الفرنسية التى كانت فى الوقت نفسه قد اتخذت موقفا ضد الموجة المتصاعدة وقد هاجم مديرها أوجر الرومانسية فى جلسة مفردة عام ١٨٤٥ وقد هاجمه ستندال بقسوة وفطنة وكرر الدعوة للحداثة التى تعنى بصفة خاصة تزكية الدراما الفرنسية التاريخية فى النثر بدون وحدتى الزمان والمكان . والبحر السكندرى ليس إلا هباء منثورا . والفصول الثلاثة للتراجيديا الفرنسية هى أسوأ من الوحدات الثلاث . والنثر مفضل لأنه يسمح « بالكلمة الملائمة المتفردة التى لا يمكن الاستغناء عنها والضرورية » [٢٢] . ورغم أن شكسبير هو الموضوع الكبير لإعجاب ستندال فإنه لا يزكيه كأنموذج فى كل مضمار : لا يجب محاكاته بالنسبة لأحاديثه أو مجازاته أو حتى خلطه للكوميدى والتراجيدى . بل إن ستندال بالأحرى يبدو متأثرا شديدا بمسرح دى كلارا جازول والتمثيليات هى أشباه الدراما الأسبانية لصديقه ميرميه وهو يتوقع الأكثر من إضفاء الطابع الدرامى على الأحداث الواقعة بين إنشادين للجوقة المسرحية من فرويسار أو برانتوم أو المؤرخين الفرنسيين القدماء ،

(٢١) « راسين وشكسبير » ، المجلد الأول ، ص ٣٩ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٨٦

وبالنسبة لأولئك الذين يعرفون الأصـول يبدو أنه من الذرى المعاكسة أن ستندال يصف ويزكى « لوثر » لزكرياس فرنر على أنهـا أرقى من شيلر وأنه فى موضع آخـر يمكنه أن يقول إن جـوزيف فون كـولين[٢٣] الكاتب الدرامى النمـساوى المتوسط يمثل بأفـضل مايكون الدراما الفـرنسية التى يمكن أن يأمل فيـها [٢٤] . والمرجع الأخيـر ليس إلاّ نمطا كله « نزوة » من ستندال لا يقـوم على مزيد من المعرفة ، بل يقوم على مجرد الحماسة . ويظهر أوجست فلهلم شلجل لكولين فى الصفحات الأخيرة من « المحاضرات الدرامية » والكتيبات التى كتبها ستندال هى كتابات إشكالية دقـيقة لصالح نوع خاص من الدراما لم يكن مسـموحا بها بعْد على خشبة المسرح الفرنسى المعتادة . وقد أصيب ستندال بخيبة أمل عندما شاهد التطور اللاحق لخشبة المسرح الفرنسى : المسرحيات الدرامية لهوجو التى أحيت الصياغـة الشعرية الألكسندرية وتجاهلت الحقيقـة التاريخية وهى لم ترق لذوق ستندال لأنه كره دائما الخطابة والطنطنة [٢٥] .

والكتيبان الصغيران اللذان كان لهما تأثير بسيط فى عصرهما يُفْترض فيهما أن لهما أهمية أكبر بكثير إذا مـا فكّرنا فيهما كجزء من النقد الأدبى الهائل عند ستندال ، وأنّهما شكلاً حقبة فى نضاله الممتد للتعبير الذاتى وأنّهما عينة صغيرة على ذوقه الأدبى الـفريد . إنّ عقليـة ستندال من المؤكـد أنها عقـلية من أهم

(٢٣) هزيج جوزيف فون كولين (١٧٧١ - ١٨١١) شاعر وكاتب مسرحى نمساوى كتب « كوريولان » عام ١٨٠٤ وألف لها بيتهوفن افتتاحية ، كما ألف أغنيات وطنية (المترجم) .

(٢٤) المصدر السابق ، عن لوثر ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٣ ، عن كوين « كوربير أنجلى » العدد الأول ، ص ٢١ ، عن ميريميه ، العدد الرابع ص ٢٠٢ (فى « لندن ، جازين ، يوليو ١٨٢٥).

(٢٥) ف . س . جرين « ستندال » (كمبردج ، ١٩٣٩) ، ص ١٦٥ ، ص ٢١٢ ، ص ٢١٤

العقليات الفريدة فى العصر . ونحن نعرف هذه العقلية الآن أفضل عن أى معاصر قد عرفها نظراً لأنّ كماً هائلا من الرسائل والمذكرات ومسودات المقالات والملاحظات الهامشية والحكايات المُقَنَّعة والتى لها طابع السيرة الذاتية قد تمّ كشف النقاب عنها . ومن كل هذا الحشد من الأوراق تتناثر تصريحات عن الأدب والكتب وهى فى معظمها شكلية وإن كانت خفيفة فى نغمتها وذلك فى العدد الهائل من العروض التحليلية المطبوعة بالإنجليزية فى ثلاث مجلات انجليزية : (ذا نيو منثلى) و (لندن مجازين) و (أثينايوم) (٢٦) . وستندال الذى عادة ما يُعرف بالبحث الخفيف « راسين وشكسبير » يبزغ فى ذلك كناقد له أهمية ذاتية كبيرة ، وهو يمثل موقفا تجاه الأدب يصعب أن يجرى توثيقه فى أى موضوع آخر على هذا النحو الرائع وبهذا الاهتمام .

لم يكن ستندال عالم جمال وصاحب نظرية له نتائج عظيمة . فمن جهة فإنّه لا يثق بالنسق ولا بالنظرية فهما مرتبطان فى عقله بجماليات الكلاسيكية الجديدة وحذلقات لاهارب ومارمنتل ومن جهة أخرى أعتقد أن علم الجمال هو على غرار نظريات الجمال المثالية التى صاغها فنكلمان وتلاميذه وهو لا يجد فائدة فى نزعتها الاطلاقية . وستندال فى كتابه « تاريخ فن التصوير فى إيطاليا » حاول بالأحرى أن يصيغ صياغة علمية نظريته الخاصة عن الجمال المثالى ، مستخدما الأنماط المزاجية عند كابانيه (٢٧) ويصادق على النزعة النسبية

(٢٦) يتضح هذا فى نوريس جنل « ستندال وانجلترا » ، مجموعة فى اعادة ترجمات فرنسية فى طبعة ديفان باسم « مراسلات انجليزية » خمسة مجلدات ، باريس ، ١٩٣٥ - ١٩٣٦

(٢٧) چورچ كابانيه (١٧٥٧ - ١٨٠٨) فيلسوف مادى فرنسى وهو من أصحاب النزعات الأيديولوجية . وهو يرجع الجانب الروحى فى الانسان إلى وظيفة أو ملكة متعلقة بطبيعته الجسمانية . له « بحث فى فيزياء الإنسان وأخلاقه » (١٧٩٨ - ١٧٩٩) . (المترجم) .

التاريخية [٢٨] ومن جهة ثالثة تعيد النظرية حذلقة مميتة للرومانسيين الألمان الجدد وخاصــة أوجست فلهلم شلجل الــذى يكرهه من صميــم قلبه [٢٩] . وستندال بصــراحـة وببسـاطة صــاحب نزعـة أبيقـورية ، إنــه من المؤمـنين بمذهب اللذة الحسية يـحكم ويريد منا أن نحكم على الفـن باللذة التى يمنحـنا الـفـن إياها . « مهــما نكن نحن ، مــلوكاً أو رعاة ، عــلى العرش أو فى كــوخ ، فإنّ لدى الإنسان داعيــا للشعور بما يشعر به الإنسان وأن يحـمل الجميل فى ذلك الذى يعطيه اللذة » [٣٠] . وهكذا فإن « كم اللذة المستشعر به يبدو له المقياس المعقول الوحـيد للحكم به على جـدارة الفنان » [٣١] . وكـذلك فى الموسيـقى « لكى نكون سعداء لا يجب أن نرتد إلى فحـصها . فهذا ما لن يفهمــه الفرنسيون ، فإنّ طريقتهم فى الاستمتاع بالفنون هى الحكم على هذه الفنون » [٣٢] .

غير أن هذا لا يصـلح تماما للنقد ، ولكن بالفعل فـإن بحث ستندال عن السعادة هو حرمانه العقـلى الواعى الذاتى من إطار قوى من القناعات والمعايير للذوق التى يأخذ بها بشكل غريزى فى غالبيته . وإن تعريف هارى لفن الرائع لماهية نزعة ســتندال وهو « الابقاء على الرأى بينما يجـرى فقدان القلب » [٣٣]

(٢٨) تاريخ فن التـصـوير فى إيطاليـا ، بإشراف ب . أربليه (باريس ، ١٩٢٤) المجلد الأول ، ص ٢٦٩ ، المجلد الثانى ، ص ٤٦ وما بعدها .

(٢٩) أنظر الملاحظة في الهامش ص ٣٥

(٣٠) « راسين وشكسبير » المجلد الثانى ، ص ٢٥٨

(٣١) « لندن مجازين » العدد ١١ (١٨٢٥) ص ٢٨٠

(٣٢) « حياة روسينى » بإشراف برونيير (باريس ، ١٩٢٢) ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢

(٣٣) هكذا حدد المسألة يفين « نحو ستندال » ، ص ٢٧

ينطبق أيضا على آراء ستندال الأدبية . إن لدى ستندال شكا عميقا في مجرد النزعة الانفعالية كما أن لديه رعبا شديدا مما هو ملغز وغامض . إنّ لذّته يجب أن تكون لذة عقلية وليس اللذة السهلة التى كلها دموع وضحك . بل هى يجب أن تكون بالأحرى الابتسامة الحلوة التى يبعثها سرفانتس أو لساج [٣٤] . أو مريميه [٣٥] . وهكذا نستطيع أن نتنبأ بسهولة بما يكرهه . فهو لا يجد فائدة فى النزعة المفرطة فى العاطفية عند السيدة دى ستال رغم أنه يقرّ بصواب العديد من آرائها . وهو يحتقر الدين الجمالى عند شاتوبريان وأسلوبه المنمق وعدم اخلاصه الفظيع [٣٦] . وهو يمقت بشدة معظم معاصريه لإسلوبهم الطنّان الصاخب التأثيرى وتظاهر - على الأقل - باتخاذ « القانون المدنى كانموذج لكتابته » . ولقد صُدم بشدة عندما أعتقد بلزاك فى مديحه لروايته هو « دير بارما » أن الجانب الضعيف فى الكتاب هو أسلوبه . ولقد دافع ستندال عن نفسه قائلا إنه يمكن أن يكتب بطريقة سيئة « انطلاقا من حب شديد للمنطق » [٣٧] .

ونستطيع أن نفهم السبب الذى دفع ستندال إلى ألا يجد فائدة فى الفلسفة

(٣٤) ألان رينيه لساج (١٦٦٨ - ١٧٤٧) كاتب درامى وروائى فرنسى بدأ بترجمة بعض الأعمال الأسبانية ، بدأت شهرته مع كوميديته « كريسبان منافس لسيده » (المترجم) .

(٣٥) أمشاج الأدب (باريس ، ١٩٣٣) المجلد الثالث ، ص ٢٩٧ (المؤلف) . وبرسبر مريميه (١٨٠٣ - ١٨٧٠) روائى وعالم آثار ومؤرخ فرنسى وهو يحب صديقه الحميم ستندال وقد انجذب لفترة للرومانسية (المترجم) .

(٣٦) عن السيدة دى ستال أنظر رسالة إلى إ . مونييه ٢٦ مارس ١٨٠٣ ، مراسلات ، ديفان ، المجلد الأول ، ص ١٢٧ ، رسالة إلى بولين ١٩ سبتمبر ١٨٣٠ ، المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٨ وعن شاتوبريان أنظر : أمشاج صميرية (باريس ، ١٩٣٦) المجلد الثانى ، ص ٩٨

(٣٧) العرض التحليلى الذى قدمه بلزاك فى « المجلة الباريسية » ٢٥ سبتمبر ١٨٤٠ ، الأعمال الكاملة (باريس ، ١٨٧٣) ص ٢٢٥ ، ص ٦٨٧ - ٧٢٨ ورسالة ستندال فى ١٦ أكتوبر ١٨٤٠ ، المراسلات ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٧

الألمانية واستنكر كانت وشـلنج بسبب الهرطقة [٣٨] . وكان أفلاطون كاتبا آخر لم يستطع أن يفـهمه حيث أنّ كل شيء صـوفى وملغز بشكل كبـير يرقى إلى مرتبة النزعة الغامضة . والدين من أى نوع كان كتابا مغلقا فى نظره ، والنزعة العادية للاكليريكية كانت غريزة أساسيــة بالنسبة لإنسان يكره عودة ملكية أسرة البوربون والحكم الـهنغارى - النمســاوى لإيطاليا . ومن ثم لم يشـدّ لامارتن إعجـابه واستهـجن الفريد دى فينى بسـبب قصيـدة « الوا » ، « فإن محـبات الشيطان وتجـسيد الدمع الإلهى قـد استلهمت فى صـورها الشراب المسكر من النبيذ الايطالى الشهير والذى يعرف بالنبيذ المسيحى » [٣٩] .

وقد يكون مدهشا أن ستندال أظهر كثيرا من التعاطف تجاه كاتب كاثولوليكى واضح هو ماندزونى . لقد اعتقد أنه أســاسا مؤلف « رسالة إلى م . شوفيه » ومنـه استمد بعـض الحجــج ضـد الوحـدات الثـلاث . ولقـد أعجـب بكتابه « ٥ مايو » باعتباره واحدا من قمم الشعر الحديث ، ومن المؤكد أيضا لأنه يعبرّ عن مشاعره هو تجاه نابليون . ولقد أثنى على التراجيديات وإن كانت قد بدت له أنها قدمت تنازلات عديدة للغاية للقناعات الكلاسيكية ولقد امتدح « أناشيد مقدسة » وإن كان قد أضاف أن بها ميلا عميقا مناهضا لما هو اجتماعى . ولقد اعتقد أن « العرائس الموعودة » مفرطة فى التقدير [٤٠] . ولكن توجد دائما عند

(٣٨) فى « لندن ماجازين » مارس ١٨٢٥ وقد ورد اسم شلنج خطأ على أنه ستدنج ، انظر أيضا : المراسلات ، المجلد السادس ، ص ٣٧ (٤ ديسمبر ١٨٢٢) .

(٣٩) المجلة الشهرية الجديدة ، العدد ١٢ (« الأبحاث التاريخية عام ١٨٢٤ ») ص ٥٥٧ - ٥٥٨

(٤٠) عن مانزونى انظر : « المجلة الشهرية الجديدة » (القسم الأول ، ١٨٢٧) ص ٢٧٧ ، امتزاجات ، المجلد الثالث ، ص ٣٩١

استندال رقة خاصة تجاه معاصريه الإيطاليين وبصفة خاصة الجماعة الرومانسية في ميلانو التى تعلم منها أصلا أن يربط بين الليبرالية والوطنية والرومانسية .

ولم تكن لدى ستندال مثل هذه التحفظات بالنسبة للألمان . إنه لم يعرف لغتهم كما أنه كره الشعب . لقد أعجب بشيلر وأعجب بتراجيديات الألمان على أسس عقائدية . لكنه عادة ماشارك فى الانتقاصات من شأن جوته والذى قرأه فى « مجلة ادنبره » (٤١) . ولقد كره أوجست فلهلم شلجل كراهية شديدة وإن كان هذا يبدو متناقضا تناقضا ظاهريا إذا ما أدخلنا فى اعتبارنا عرض شلجل للرومانسية الدرامية . غير أن ستندال أراد أن يبرهن لنفسه وللآخرين على أن الرومانسية ليست رجعية وليست صوفية وليست ألمانية ، ومن ثمّ قللّ من اتفاقه الكبير مع كثير من نظريات شلجل . وكل الملاحظات الهامشية المحفوظة هى بلا تملق للغاية . وكل ملاحظة أخرى تسمى شلجل « متحذلقا سخيفا » وأنه أجوف وصوفى وغامض . ويعترض ستندال بشدّة على الانتقاص من شأن موليير وعبادة كل كلمة عند دانتى وشكسبير وكالدرون (٤٢) . وأعاد بشغف تأملات هازلت الاستهلالية فى عرضه لمحاضرات شلجل التى تنقد الدراسة

(٤١) انظر : « روما ونابولى وفلورنسا » بإشراف و . مولر (باريس ، ١٩١٩) المجلد الثانى ص ٢٢٤فهناك سخر ستندال من جماعة « العاصفة والاجتياح » وحطّ على العرض التحليلى الذى قدمه جفرى . انظر : المراسلات ، المجلد الخامس (٢٠ أكتوبر ١٨١٦) ص ٧ وما بعدها : عن جوته ، انظر : « المجلة الشهرية الجديدة » العدد الأول (يونيو ١٨٢٦ ، ص ٦٠٢) .

(٤٢) عن شلجل أنظر . ملاحظات هامشية فى « امتزاجات صميمية » ، المجلد الأول ، ص ٣١١ ، فى « تاريخ فن التصوير فى إيطاليا » ، المجلد الثانى ، ص ٥٤ - ٥٥ وهناك ملاحظة طويلة عن نقد موليير وعبادة شكسبير . وهناك إشارات أخرى فى « راسين وشكسبير » ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٩ - ٢٧٠ ، رسائل إلى ل . كروزيه فى « مراسلات » المجلد الرابع ، (٢٨ سبتمبر ١٨١٦) ص ٣٧١ ، المصدر السابق ، المجلد الرابع (أول أكتوبر ١٨١٦) ص ٣٨٩ ، المجلد الخامس (٢٠ أكتوبر ١٨١٦) ص ١٥ ، المصدر السابق ، المجلد الخامس (٢٦ ديسمبر ١٨١٦) ص ٢٨ - ٢٩

الألمانية ورغبتها فى التمجيد بأى ثمن ، لكن واضح أنه لم يلاحظ أن هازلت بالفعل يتفق مع أهداف شلجل الأساسية [٤٣] . لقد رأى ستندال فى جفرى وهازلت بل وحتى فى جونسون العارضين للعقيدة الرومانسية الحقة التى كانت عنده إلى حد كبير رفضا للنسق الدرامى الفرنسى . والأدب الجديد مقصود به الدراما التاريخية والكوميديا الهجائية الحديثة ، وهى أصبحت تعنى الرواية السيكولوجية الجديدة التى كان على ستندال أن يكتبها . والشعر ليس فى قلب الأشياء على الأطلاق . وستندال فى غالبية كتاباته يقدر بايرون عندما كان ساخرا وليبراليا ، يقدر بيرنجر لأنه كان مغنى المعارضة الفرنسية . وإعجابه بجفرى وجونسون الذى يسميه « أبا الرومانسية » [٤٤] على نحو ما قد يبدو . لقد عرف ستندال تصدير جونسون الذى كتبه لأعمال شكسبير واتفق معه فى معضلاته ضد الوحدات وتصوره لشكسبير كمصور فنان للناس وكمبدع للشخصيات أكثر منه شاعرا أو كاتبا مسرحيا . ويستطيع ستندال أن يعجب بايرون لدواع شخصية سياسية لكنه لم يكن مهتما اهتماما جادا بشعره . لقد وجد التراجيديات ثقيلة ومشابهة للغاية بطريقة راسين والفيرى . وهو لم يعبأ بمجلتى « لورا » و « كورسير » حيث أنهما غريبتان على الذوق الفرنسى وعلى ذوقه الخاص الذى يفضل النسيج الرقيق للهجائية (رسائل شخصية ، كانديد ، موليير ،بومارشيه) على الشجن والعاطفة . ولقد لاحظ ستندال ملاحظة طيبة

(٤٣) انظر فوق ص ١٨٩ - ١٩٠

(٤٤) « راسين وشكسبير » ، المجلد الثانى ، ص ١١٩ ، عن قاموس جونسون : المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٧٠ - ٧١ ، استُخْدم تصدير جونسون ، المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦ والمجلد الثانى ص ١٤ ، وتعليقات جونسون على مسرحية شكسبير « سيمبلين » جرى نقدها فى « تاريخ فن التصوير » ، المجلد الثانى ، ص ٨٤ من الملاحظات فى الهامش .

وهى أن بايرون حاول أن يكون لوردا وشاعرا كبـيرا ، وعلى الانسان أن يختار أحـد هذين الأمرين اللذين لا يمكن أن يـجتـمعـا . لقد كـانت تنقص بايرون الإرادة ليقوم بالاخـتيار . ولم يحب ستندال سوى الشعـر الهجائى عند بايرون فى أخريات حـياته والذى يذكـره بأريوسـتـو وشـاعر البندقـية بوراتى (٤٥) فإذا كان لدى سـتندال أى ذوق شعـرى فقد كـان هذا للشعراء المحليـين فى إيطاليا لدواع ليست أدبـية فى جانب منهـا . وستندال الذى كـما لو كان مـقيـما فى ميـلانو آزر بعنف فى المسألة المتـعلقة باللغة مع الذين حـاربوا الهيـمنة الشاملة لتوسكانيا (٤٦) . وهو قد اسـتمـتع بشدة بتـوماسو وجـروسى وارلو بورتا من ميلانـو ، وجيوفانى ملى من صـقلية وبيترو بوراتى من البنـدقية . لقد اعـتقد ستندال أنهم شـعراء شعـبيون و « طبـيعيـون » وليبراليـون على غرار الكاتب الفرنسى بيير جان بيرانجيه (٤٧) .

ولب اهتمـام ستندال الأدبى كـان فى الجنسين الأدبيين اللذين حاولهـما : الكوميديا والرواية . أولا وضع آمالا كبارا على الكوميديا كنمط مؤثر اجتماعيا ودرس التقنية الخـاصة بها بشدة وهو يأمل أن يقـدم كوميديات بنفـسه . ولقد علّق على مـعظم تمثيليات مـوليـيـر وكان يتردد على العـروض المسرحـيه وهو

(٤٥) عن بايرون ، أنظر : « راسين وشكسبير » ، المجلد الأول ، ص ٣٥ ، المجلد الثانى ، ص ٣١ ، لندن مـاجازين ، العدد الثانى ، (مايو ، ١٨٢٥) ص ١٣٦ ، ص ١٤٠ ، نيو منثلى ، العدد الأول ، (أبريل ، ١٨٢٨) ، ص ٣٧٦ ، المصدر السابق ، العدد الأول (مايو ، ١٨٢٦) ، ص ٥١٤

(٤٦) تقع فى وسط غربى إيطاليا (المترجم) .

(٤٧) عن بوراتى أنظر : امتزاجات صميمية ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٣ وما بعده ، لندن ماجـازين ، العـدد الثالث ، (سبتمبر ، ١٨٢٥) ص ٣٦ ، المصدر السابق ، العدد الرابع ، (يناير ١٨٢٦) ، ص ٢٣ ، ص ٢٦ ، عن جروسى أنظر : « المجلة الجديدة » ، العدد الأول (مايو ١٨٢٦) ص ٥١٦

يلاحظ ويعدّد الفـقرات التى تبعث على الضحك ، ويضـعها فى مكانة رفـيعة وحاول أن يلائمها فى نظرية عن الضحك فى خطاطية لتطور الأدب فى علاقته بالمجتمع [٤٨] . وحلل ستندال مصادر الكوميدى فى مجتمع البلاط ووصل إلى نتيـجة تذهب إلى هناك شيـئين : الخطأ فى محـاكاة للذوق الممتـاز فى البلاط الملكى وأن يحدث تشـابه فى عادات الانسان وسلوكه مع البـورجوازى ، ومع ظهور البورجوازية حوالى عام ١٧٢٠ ظهر مصدر ثالث للكوميدى : المحاكيات الناقصة وغيـر التامة لرجال البلاط من جانب البورجوازيين أنفـسهم . وكتاب الكوميديا الفـرنسية ملائمون لهـذه الخطة ، لكن جرى التنديد بموليير باعـتباره غير أخلاقى وأن فنه قد ألهمه رعب من كونه مختلفا عن الطبقة الحاكمة ورغبته فى التطابق التام ومسرحيته الكوميدية « نسـاء عالميات » غير أخلاقية لأنها تعلم النساء أن يحـذرن من الأفكار . و « عدو البشـر » رغم أنها مسـرحية عظيـمة فإنها ليست كوميدية : فالبطل جمهورى موضوع فى غير موضعه والكوميديات التى تسخر من الأطباء ليست كوميدية حـقا ، لأن ضحايا السخرية بغيضون ، وهم يبعثـون على التبجيل لا الضحك . و « طرطوف » ليست كـوميدية لأنه يعرض لخطر ويجعلنا ننخرط بشكل مفرط فى العاطفية حتى يجعلنا نضحك . والنزعة الجزويتـية كانت لا تزال مسـألة كبرى آنذاك . ومن ثمّ فإنّ فن مـوليير يظهر بتناقض ظاهرى أنه ليس أخلاقـيا وليس كوميديا حقـيقيا . وريجنار [٤٩] من جهة أخرى هو كلا الأمرين فهو لا يبعث على الكراهية ولا الوقار [٥٠] .

(٤٨) « راسين وشكسبير » ، المجلدالثانى ، ص ١٦٥ وما بعدها ، ص ١٩٣ وما بعدها .

(٤٩) جان - فرانسوار ريجنار (١٦٥٥ - ١٧٠٩) كاتب درامى فرنسى يعد خليفة لموليير . ومن مسرحياته الكوميدية « الايطاليون » (المترجم) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٦ ، ص ٦٢ - ٦٣ ، ص ٨٦ ، الخ .

والخطاطية الاجتماعية للتطور التى تشكّل تاريخ ستندال للكوميديا ترغمه - كما حدث مع هازلت من قبل - على أن يَخْلُص إلى أن زمننا ليس زمنا صالحا للكوميديا . إن الجمهورى يقبل الضحك لأن الناس المشغولين بجدية لا يستطيعون أن يضحكوا ، والمجتمع الحديث أصبح واحدا ، ومن ثمّ فإن الفروق الطبقية ومعها الفروق فى السلوكيات تختفى ، وينابيع الكوميديا تجف (٥١) . ولكن ستندال فى التطبيق استمتع بكوميديات بيكار (٥٢) وسكريب (٥٣) وعديد من كتاب الدراما الغامضين فى العصر وتحدث عنهم باستمتاع للمجلات الإنجليزية . وكان طموحه الخاص أن يصبح موليير جديدا قد مات حينذاك .

وقد تركزت كل آماله فى الرواية . لقد اعتقد أن القرن التاسع عشر سوف يميّز نفسه بالتصاوير الدقيقة للعاطفة الإنسانية . وهو فى نسخته من رواية « الأحمر والأسود » لاحظ أن رأس « الأيديولوجيات » دستوت دى تراسى قد أخبره « أن الحقيقة لا يمكن الحصول عليها إلا عن طريق الرواية » (٥٤) . إن الرواية هى كوميديا القرن التاسع عشر ، وعليها أن تكون اجتماعية وسيكولوجية ومعاصرة ، بل حتى إقليمية ، لكن أيضا كلية تنفذ فى طبيعة

(٥١) مقال « الكوميديا والمستحيل فى ١٨٣٦ » امتزاجات الأدب ، المجلد الثالث ، ص ٤١٣ وما بعدها .

(٥٢) لويس ربنوابيكار (١٧٦٩ - ١٨٢٨) ممثل وكاتب مسرحى ومدير مسرح فرنسى وقد تخلى عن التمثيل لما اختير عضوا فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٠٧ وكتب عدة تمثيليات كوميدية شعبية مسلية منها « العرائس » (١٨٠٦) (المترجم) .

(٥٣) إيوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) أنجح كاتب دراما فرنسى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . وهو بارع فى الحبكة والبناء والمسْرَحَة . كتب أكثر من ٣٠٠ تمثيلية أشهرها « السلسلة » عام ١٨٤١ (المترجم) .

(٥٤) « الأحمر والأسود) طبعة مارسان (باريس ، ١٩٢٣) الجزء الأول ، ص ٣٨٩

الإنسان .وأحيانا يبدو ستندال أنه يتحدث أشبه بمحام عن النزعة الطبيعية التصويرية الآلية . والعبارة المشهورة فى فصل من فصول رواية « الأحمر والأسود » والتى تعرّف الرواية بأنها « مرآة تسير عبر الطريق » يمكن أن ترقى إلى مثل هذا التفسير خاصة إذا واجهناها بالاستخدام الأسبق لنفس التصوير فى تصدير رواية « أرمانس » : « هل هو خطأ المرآة أن الناس الدميمين قد مرّوا أمامها ؟ على أى جانب توجد المرآة ؟ » [٥٥] . لكن من المؤكد أن هذا الالحاح على الموضوعية وعلى الحاجة إلى إدراج القبيح فى الرواية يجب أن يعدّ لهما أشكال رفض ستندال العديدة للمرعب والغبى . وهو فى « لوسيين لوين » [٥٦] يعترف بأنه « حقيقى ، لكنه حقيقى مثل معرض الجثث . وهذا هو نوع الحقيقة التى نتركها لنوع خاص من الروايات تصلح لخادمات الغرف » [٥٧] بل إن ستندال يدافع عن الحاجة إلى إضفاء الطابع المثالى فى الرواية ، فهى يجب أن تكون من نوع الفنان روفائيل الذى يسعى إلى جعل الصورة أكثر شبها بالموضوع . وبصفة خاصة تحتاج البطلة إلى مثل هذا التناول وقد رأى القارىء المرأة التى أحبها من خلال إضفاء الطابع المثالى عليها فحسب [٥٨] . وفى البداية رحب ستندال بالرواية التاريخية مثل روايات سكوت لأن سكوت يبدو « رومانسيا » ، أى أكثر واقعية وأكثر حياة عن المنتجات السائدة للروائيين العاطفيين أو المرتعبين .

(٥٥) « الأحمر والأسود » الجزء الأول ، ص ١٢٣ ، الفصل الثالث عشر . وينسب إلى سنت – ريل ، الجزء الثانى ، ص ٢٢٤ تصدير لـ « أرمانس » طبعة ر . لوبيك (باريس ، ١٩٢٥) ص ٥

(٥٦) رواية لم تتم لستندال (المترجم)

(٥٧) « لوسين لوين » طبقة مارتينو ، الجزء الثانى ، ص ٣٦

(٥٨) أمشاج صميمية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٨ – ٢٥٩

غير أن ستندال لم يكن أعمى عن أشكال القصور عن سكوت ، فهو يدرك أنه ليس لديه تخيل تاريخى حقيقى وأنه لا يكتب إلا من خلال وجهة نظر عصره : « إنه يدرس الحب فى الكتب وليس فى قلبه » (٥٩) . وفى بحث مخطوط عنوانه « والترسكوت وأميرة كليف » يعبّر ستندال عن تفضيله لمنهج السيدة دى لافاييتيس لأنه « أسهل أن نصف الرداء والياقة الجلدية لعبد فى العصور الوسطى عن حركات القلب الإنسانى » (٦٠) . زيادة على ذلك يستطيع أن يسأل فى موضع آخر ما إذا كان « حدث الأشياء على الإنسان هو المُهَيْمن الخاص على الرواية » (٦١) . وإن ممارسته للإحاطة بوثائق وذكريات البلاط وتسمية كتبه « تواريخ سردية » يبدو أنها تشير فى اتجاه الرواية « الوثائقية » المتأخرة . لكن - مرة أخرى - إن هذا يتناقض مع احتجاجه ضد مبدأ محاكاة الطبيعة . وتأكيده الشجاع على أن « العمل الفنى هو دائما عمل جميل » (٦٢) وتبدو له « صيحة الجزيرة » (٦٣) « أكبر إنتاج غريب ومرعب (للغاية) لتخيل لا ترتيب فيه » . غير أن رسم بلزاك بواقعية « لطبيب الأرياف » هو أيضا يسمى « كتيبا قذرا » (٦٤) .

(٥٩) المجلة الشهرية الجديدة (ديسمبر ١٨٢٢) ص ٥٥٨ المصدر السابق (فبراير ١٨٢٥) ص ٢٧٨ - ٢٧٩

(٦٠) أمشاج الأدب ، المجلد الثالث ، ص ٣٠٦

(٦١) مخطوطة اقتبسها جرين ، ص ٢٦٨

(٦٢) أمشاج الأدب ، المجلد الثالث ، ص ٣٠٨ ، المصدر السبق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦

(٦٣) رواية لفكتور هوجو عام ١٨٢٣ وتدور أحداثها فى النرويج فى القرن السابع عشر (المترجم) .

(٦٤) أمشاج صميمية ، ص ١٦٢ وعن رواية «صيحة الجزيرة » أنظر : « المجلة الشهرية الجديدة » ، « أبحاث تاريخية عام ١٨٢٣ » ص ١٧٤

وهناك تناقضات سطحية عديدة فى أقــوال ستندال التى يعد كل شيء فيها قد قُبل على مــدى حقبة طويلة من الزمن غــالبا فى مناسبات كلهــا إشكاليات ليســجل تفوقا ويــظهر فطنة . لكن على الإنســان أن يدرك الوحدة الأساســية لذوقه وتأســيس وصفــه الفريد والخــاص الممكن فى تاريخ النقد وهو بــغريزته الواضحة ونزعته العقلانية فى الفلسفة وسخريته وعدم ثقته فى العاطفية المفرطة ومحبته للتصريحات المكبوحــة فإنه يستمد من القرن الثامن عشر بالرغم من كل هجمــاته على الأشكال التى تحتفــى بالكلاسيكية الفــرنسية . ولقــد انخرط فى الجدل الرومانسى كمشاهد خارجى وقــد حبب من إيطاليا توحد الرومانسية مع الحداثة والليبراليــة . ولا نجد إلا نزعته الفردية العنيفة وعبادته لــلعاطفة هما ما يربطانه بالرومانســيين الآخرين . إنه يتجاهل أو يرفض وجهــة النظر الرمزية أو الصوفــية فى الأدب ، وهو لا يجد فــائدة فى نزعة العصــور الوسطى أو حتى المسيــحية وأحيــانا يتنبأ بنظريات الواقعــية ولكن تنقصــه الأسلحة النظرية لكى يحدد على نحو أوثق الجدّة العظيمة والمدهشة لممارسته .

ولقد امتــد الجدل الرومانسى الأساسى إلى نتــيجته المظفــرة على يد فكتور هوجو . لقــد كانت الموضة هى اســتبعاد هوجــو كمشــقف وكناقد ، ولكن رد الفعل هذا المفهوم ضد تجاوزات بلاغته قــد اشتطت كثيرا ، على نحو ما حدث من استبعــاد كامل لشعره . وكلاهما يحــتاجان إلى شهادة . وكثــير قد حدث لإدراج قــصائده الأخــيرة « عن سفــر الرؤية » ، وهو شيء يمكن أن يحــدث لنقده . وهو بين الكــثير يحــتوى على اســتبصارات عــميقــة وصياغــات رائعة لمشكلات العصر القديمة .

فى تصدير هوجو عام ١٨٢٤ لديوانه « قصائد » رفض أن ينخرط فى الجدل الرومانسى . لقد اعترف بأنه ليس عليه أن يفهم ما المقصود بالأجناس الأدبية (الكلاسيكية) و (الرومانسية) ولكن من الصعب أن نعتقد أنه أخطأ الفهم بسوء أن يعتقد أن (الكلاسيكى) يشير إلى الأدب الذى مادته سابقة على المسيحية و (الرومانتيكية) يشير إلى الأدب الذى له مادة موضوع بعد المسيحية . وبهذا فإن قصيدة « الفردوس المفقود » ستكون كلاسيكية وستكون « هرنياد » لفولتير رومانسية . إن هوجو يتجنب بكل بساطة الجدل بأن يؤكد (وهو مما يمكن أن يصادق عليه الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه وآخرون) . إنه لا يوجد فى الأدب إلا ما هو حسن أو ما هو سيء ، ما هو جميل وما هو قبيح ، ما هو حقيقى وما هو زائف ، وأن الأساليب التاريخية ليس لها وجود (٦٥) . ويظهر تصدير ١٨٢٥ لنفس المجموعة على أى حال تغيرا كاملا فى وجهة النظر . إنه يحتوى على قول جذرى ضد هرمية الأجناس الأدبية بل وحتى وجودها . ومرة أخرى يعترف هوجو للمرة الثانية بأنه ليس محتاجا إلى أن يفهم ما المقصود بوقار هذا الجنس الأدبى وقناعات ذلك الجنس ، ومحدوديات جنس آخر ومدى جنس ثالث . إنه يسأل ما المقصود بالقول : « التراجيديا تمنع ما تسمح به الرواية ، والأغنية تسمح بما لا تسمح به القصيدة » . ويكرر هوجو أن التفرقة الصادقة الوحيدة بين أعمال العقل هى الحُسْن والسوء . ولكن ما يبدو تأكيدا للحرية الكاملة بل والفوضى يتعدّل بعبارة موجزة عن الفرق بين الترتيب والانتظام . إن الترتيب يأتى من طبيعة الأشياء وهو مرتبط بكمال بالحرية والانتظام هو شيء خارجى . والكلاسيكى

(٦٥) الأعمال الكاملة ، طبعة هتزل ، المجلد الأول (قصائد وأهازيج) ، تصدير للأهازيج (١٨٢٤) ، ص ٨

هو عبارة عن القـواعد ومن ثمّ يأتى الأدب المتوسط القيمـة ، بينما الرومانسى هو تأسيس التـرتيب وفق قواعد الطبـيعة وذوق العبـقرى وهذه النظرية هى من نوع النظرية التى يقول بها كلاسيكى جـيد مثل لسّنج أو أوجست فلهلم شلجل عندما تحدث عن الوحدة العضوية (٦٦) .

والتصدير لمسـرحية « كرومويل » (١٧٢٧) هو أكمل عـبارة لآراء هوجو النقـدية المبكرة ، وهى تُعد - بما تسـتحـقه - النص النقـدى الرئيسى للـجدل الرومانسى الفرنسى . ومن السهل أن نجد توقـعات ومصادر لعديد من آرائها : إن هوجو قد قرأ : « السيدة دى ستال وشاتوبريان وستندال » و « رسالة إلى السيد شوفيه » لما تزونى و « المحاضرات الدرامية » لشلجل . والتصدير - فى جانب منه على الأقل - هو تلخيص بارع لمجادلاتهم وحججـهم . لكن فيها أكثر من هذا ، فهوجو على عكس الكتاب الفرنـسيين الآخرين فى عصره الذين اشتطوا فى جدلهم بشأن القواعد والوحدات الثلاث . لقد رسم خطاطية لتاريخ الأدب وأعاد تفسيـر الشعر بمصطلحات جدلية ورمزية . ولا نجد أمـثلة متماثلة إلا فى ألمانيا وعند كولردج ، لكن هوجو ليس معتمدا على أى نص ألمانى وهو يضيف من عندياته . أولا إنه يطور خطة تاريخية وجانب كبـير منها على طريقة القرن الثامن عشر بالنسبة للتاريخ الحدسى والذى يعُد فيكو اليوم خير مثال له معروف . وفى التفاصـيل لا تكاد هذه الخطة تصمد للبحث لأن التـاريخ كان منظورا إليه من أقصى البعيد وبمنظور هش . لقـد افترض أولا أن الإنسان البدائى قد تغنّى بترنيمة وألفّ قصيـدة (كما ذهب هردر وآخرون) و « النشوء » (ومن المؤكد

(٦٦) المصدر السابق ، تصدير إلى الأهازيج (١٨٢٦) ، ص ٢٤

أنه ليس قصيدة بل ليس حتى شعرا غنائيا فى نغمته) يُقتبس على أنه العمل الممثل للإنسان الأول الذى عاش فى مجتمع ثيوقراطى دينى . وفى المرحلة الثانية تظهر الملحمة ، ولقد سادهوميروس العالم القديم الكلاسيكى . ومع المسيحية تأتى الدراما ، وشكسبير هو الممثل للعصر الحديث . والثنائية المسيحية وحدها ، الصراع بين الجسم والنفس ، يجعل الدراما ممكنة . إنّها الشعر الحقيقى ، الكامل فى تناغم أضداده ، وهكذا فإنّ المسيحية هى فى أساس الكوميديا التراجيدية ، أساس وحدة الجليل والكوميدى ، الجميل والقبيح وإسهام هوجو الخاص هو التأكيد على الزخرفة البشعة على أنها عكس الجليل . وهو يصف الزخرفة البشعة المصطبغة بصبغة مسيحية عند دانتى وملتون ، والزخرفة البشعة الفولكلورية ، والأقزام الخرافية والساحرات على أنها مصادر الفن الحديث . لقد رأى تأثيرها لا فى عزلة بل فى مكانها داخل الكل « هل يمكن لإنسان أن يؤمن بأن فرنشيسكا دار يمينى وبياتريس ستكونان فاتنتين إنْ لم يكن قد حبسنا الشاعر فى برج وأرغمناه على المشاركة فى الوجبة المتمردة لأوجولينو » [٦٧] . « إن الجميل ليس إلا نمطاً واحدا ، والقبح له ألف نمط . إنّ ما نسميه القبيح هو جزء من الكل العظيم الذى يهرب منا والذى يتناغم إن لم نكن مع الانسان إذن يتناغم مع الابداع كله » [٦٨] . والفكرة القديمة لتناغم عالمى حيث يكون للشر والقبح مكانهما تُطرح هنا كتبرير لفن كلى تتحّد فيه كل الأجناس الأدبية والأمزجة . والفرق بين الأجناس الأدبية يتم إلغاؤه بمثل ما يُلغى الفرق بين مستويات الأسلوب . لا توجد إلا الحرية الكلية ، ولا توجد

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع والعشرون ، ص ٢٢ ، تصدير لمسرحية « كرومويل » (١٨٢٧) .

(٦٨) المصدر السابق ، ص ٢٣

أى قواعد ولا أى نماذج وبصفة خاصة فإن الوحدات فى الدراما يجرى الهجوم عليهـا : فلا يوجد تبرير لوحـدتى الزمان والمكان ، لا يوجد تبـرير إلاّ لوحدة الحدث أو الكلية ، ولكن حـتى هذه تحتاج إلى أن يجرى تفسـيرها بحرية لكى تسمح بأحداث ثانوية بضرورة أن تنجذب نحـو حدث محورى وتكون تابعة له دائما .

وكثير من هذه الأفكار إمّا أنها مألوفة أو جـرت صياغتها بتهور وبتفكك . وبصفة خـاصة يأتى تخطيط تاريخ أدبى مع تتابعه البسـيط : الغنائى والملحمى والدرامى ، وهو معرّض للنقد . وعلى أى حـال يجب أن يقول الإنسان دفاعا عن خطة هوجو إنه يستخدم هذه المصطلحـات بمعنى واسع جدا . فمثلا، فإنّ كلا « الكوميديا الألهية » و « الفردوس المفقود » يجرى تفسيرهما كدراما ، أى كصراعات ثنائية (٦٩) ويحاول هوجو أيضا أن يدخل فى اعتـباره الاعتراضات الواضحة . إن هيمنة الملحمة فى القديم تجرى مناقشتها من أفضلية الأطروحات الهوميروسية فى الدراما ومن النغمة الملحمية عند هيرودوت وبندار . وعلى أى حال يسير هوجو على الأشواك عندما يقلل من دور الكوميديا والزخرفة البشعة في القديم ويستبعد أريستوفانس وبلوتوس أو يتناول حتى الشخوص الأسطورية الزخرفية البشعة مثل ربات الانتقام وآلهة الغابات وآلهة البحر والسيرانات ذوات الرؤوس النسائية وأجسـام الطيور ليست فى الحقيقة قبـيحة . وعلى الإنسان أن يعترف بأن بلوتو ليس بأى حال شيطاناً له قرون وحوافر (٧٠) . زيادة على ذلك مهما تكن التحفظات التى لدينا عن مدى الصدق الدقيق لخطاطية هوجو ، فإن

(٦٩) المصدر السابق ، ص ٢٩ - ٣٠

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١٩ ، ص ٢١

التـأكيد علـى الزخرفة الـبشعـة كان جـديداً أو هاما وهذا يتـأقلم مع سـقوط مسـتويات الأسلوب المميـزة والتى ساعد هوجـو فى تحقيـقها . كـما أنّ هناك أخصّائيـاً حديثا هو إريك أورباخ قد نسب لـلمسيحيـة وأنموذج القصّ الإنجيلى لعذاب المسـيح أصول الأسلوب التراجـيدى الذى يتناول الشـخصيـات المتدينة والأحداث التافهة [٧١] ويستطيع هوجو أن يثير هذا على أنه صياغة حسنة عندما يقول : « إنّ شـيئـاً حسن الصنع ، إن شـيئـا سِيّء الصنع ، هذا هو الجـميل والقبـيح فى الفن » . و « الشىء القبيح المرعب والشنيع الـذى ينتقل بالحقيـقة والشعر إلى عالم الفن ليـصبح جميلا وموضع الإعجـاب وجليلا دون أن يفقد أى شىء من وحشيتـه ، ومن جهة أخرى فإنّ أشد أشياء العـالم جمالا إذا ما نُظم على نحـو زائف ونسقى فى تأليـف مصطنع سـيصـبح سخـيفا ومـوضع السخرية وهجينا وقبيحا » [٧٢] .

وبطبيعة الحـال لم يكن هوجو صوريا أو جماليا بالمعنى المتـأخر لاستقطاع الفن من الحياة والغـرض الاجتماعى . ولقد فـهم - بكل بساطة - أن الشكل والمحتوى لا يمكن قسمتهما وأن التـأثيرات الأخلاقية والسياسية (بالمعنى الواسع) للفن تأتى من كونه فنا . وهو ينوّع هـذه الفكرة مرارا : فهو يتـحدث إما عن ترتيب داخلى « ينتج من الوضع العقلى للـعناصر الصحيحـة لموضوع ما » [٧٣] أو فكرة محورية ، فكرة أصيلة يشكل تطورها الطابع الملائم والجوهرى للعمل .

(٧١) فى كتابه « محاكيات » (برن ، ١٩٤٦) في مواضع عديدة .

(٧٢) المصدر السابق ، ص ٥٤٨

(٧٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول (قصائد وأهازيج) ، تصدير الأهازيج (١٨٢٦) ، ص ٢٦

ونحـن نفهم جيدا أن هـذه الفكـرة المحـورية ليست مفهـوما عقليا . يقـول : « إن الفكرة ليس لهـا إلا شكل واحد يلائمـها هو شكلهـا الماهوى . . . ومع الشعـراء العظـام لا شـىء أكثـر جوهـرية عن الفكـرة والتعبيـر عن الفكرة . اقتـل الشـكل وأنت أيضا دائما تقـتل الفكرة » (٧٤) وفى أواخر حـياة هوجـو وجـد الصياغات الأكثر حدة عن هذه الوحدة : « الشكل والمحتوى لا ينفصلان على نحـو مالا ينفـصل اللحم والدم » ، « إن الشكل جـوهرى ومطلق : إنه يأتى من حيويات الفكـرة نفسها » ، « فى الواقع لا يوجد مـحتوى وشكل بل فقط تدفق قوى للفكر ، التفـجر المباشر والحاكم للفكرة » (٧٥) ، وهذه العبارة الأخيرة تؤكد التلقائية والالهام ، لأن هوجو عادة ما يمجّد العبقرية والشاعر إلى ذرى تتجاوز الإنسـان . ولكنه فى أحيان أكثـر رزانة لا يؤمن بمجرد الإلهام . وهو يتفكر عـلى نحو حسن فى الحـاجة إلى التأمـل ، العزلة ، هدوءاً وصمـتاً ورجوعاً إلى النفس ، وهو يتبين قدرة الشـاعر على أنه بالإرادة يستدعى الإلهام بالتأمل (٧٦) .

ولقد فـهم هوجو أيضـا أن عمل الشـاعر هو بالكلمـات . وفى تخطيط خارجى لتاريخ الأسلوب الفـرنسى يتبين الاعتماد الصميـمى للشعر على تطور اللغة . وهو يشرح توسع القاموس الفرنسى إبان عصـر النهضة وانكماشه فيما بعد والذى وصفه على أنه مرّعبر ثلاث مـراحل متميزة . المرحلة المبكرة ويمثلها

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١٧ (الأدب والفلسفة) (١٨٣٤) ، ص ١٦

(٧٥) « حاشـية على حـياتى » (باريس ، ١٩٠١) : « الذوق » ، ص ٤٦ ، المصدر السابق : « فائدة الجمـال » ، ص ١٨ ، ص ٢٤

(٧٦) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر (الأدب والفلسفة) ، ص ٢٨٤ وما بعدها .

ماتورين رينـيير وقـد تركت اللغة سليـمة دون أن تُمس . والمرحلة الثـانية فى أواخر القرن السابع عـشر فى عهد لويس الرابع عشر والثـالثة إبان القرن الثامن عشر وتعنى على أى حال تحسنًا للمصـادر الأصلية للشعر الفرنسى الذى كانت فرنسا لا تعيد اكتـشافه إلا فى زمن هوجو نفسه (٧٧) . وهكذا يمكن لهوجو أن يقول إن الأسلوب يحدد حياة العـمل الفنى وشهرة الشاعر . وهو يرفض النفع المباشر للفن ، ويرفض خدمته المباشـرة للحقائق السياسية . « يجب على الفن فـوق كل شىء أن يكون هدفـه هو الحق ، ويجب أن يضفى طـابعا أخـلاقيـا وحضاريا عبر طريقه ولكن دون أن ينحرف عن مساره » (٧٨) .

ومع كـرّ السنين نمت شـهـرة هوجـو بشكـل هائل . وعندمـا تزايد دوره السياسى وكان هو نفسه منفيا فى جيرنسى بدأ يفكر فى الأدب على نحو متزايد فى وظيفته الاجتماعية . ويقال لنا إن القوة الحضارية للفن تفرض على الكاتب واجبات المصلح الذى يقصد الإصلاح قصـدا ، إن وظيفة الشاعـر هى أن يغـير « البرّ إلى الأخـوة ، والكسل إلى العمل ، والجور إلى العدل ، والحـشد إلى الشعب ، والغـوغاء إلى الأمة ، والأمم إلى الإنسانيـة ، والحرب إلى الحب » الخ الخ . . . والفن للتـقدم ، الجـمال - كـخادم للحـقيقـة - هذه هى الآن الشعارات ، ويجرى تمجيد الشعراء على أنهم أصحاب الإنارة العظيمة للإنسانية فى طريقها إلى يوتوبيا اجتماعية واشتراكية غائمة (٧٩) .

(٧٧) ص ١٧ وما بعدها .

(٧٨) المصدر السابق ، ص ٣٢

(٧٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن عشر (وليم شكسبير) ، ص ٤١٠

وكتاب « وليم شكسبير » (١٨٦٤) هو العمل العظيم الذي كتبه هوجو في النقد فى أواخر حياته وهو سلسلة متسعة جدا من التأملات غير المتناسقة الوهاجة المليئة بالحشو غير المعقول والبلاغة القائمة على الوجد والجذب ، وهو كتاب عن شكسبير يمكن استبعاده بسهولة فلا يوجد إلا جزء بسيط جدا متعلق بشكسبير فى مجمله وبجانب أن المعلومات عن حياة شكسبير وعصره غير نقدية بشكل هائل بل حتى خاطئة بشكل خيالى [٨٠] والتعليقات التى تأتى عرضاً عن التمثيليات يمكن أيضا تجاهلها حيث أنه يصعب أن نتبين المقصود بالقول الذى يشبه المعجزة والوقار أن « ماكبث (هو) الجوع » أو « عطيل (هو) الليل » [٨١] . إن افتقاد الروح النقدية والسلبية الكاملة فى التمييز تعد استرضاء حتى من جانب المؤلف نفسه . إن « العبقرية هى ذاتية شأنها فى هذا شأن الطبيعة ، ويجب - مثلها - أن يجرى تقبلها تقبلا خالصا وببساطة . إننا يجب أن نأخذ أو أن نترك الجبل من الجبال » . « إننى أعجب بكل شيء يشبه الأحمق » . « إننى أعجب بأسخيلوس ، إننى أعجب بجوفنال ، إننى أعجب بدانتى ، إننى أعجب بالحشد ، أعجب بالجمهور ، أعجب بالكل » . « إنّ ما تقولون عنه إنه خاطىء أسميه رائعا » [٨٢] . إن الكلمات تذكّرنا باقتباس هردرمن الفيلسوف ليبنتز ، تقبل الكون (فى إجماله) على أنه

(٨٠) يحطّ هوجو بثقل شديد على جويزو وتشاسلس ، انظر : ج . هـ . توماس . « إنجلترا فى أعمال فكتور هوجو » (باريس ، ١٩٣٣) ص ١٤٣ وما بعدها .

(٨١) المصدر السابق ، المجلد الثامن عشر ، ص ٢٥٤ ، ص ٢٥٧

(٨٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٤

خير حتى فى تناقضاته ، وكل انتصار القرن التاسع عشر للروح التاريخية على الروح النقدية .

ولكن وسط اصطخاب الأسماء والعظات والخطب ضد النقاد الأغبياء واضطهاد الشعراء وما إلى ذلك توجد صفحات قليلة تظهر استبصارا رائعا بالمفهوم الصوفى للشعر وتنبؤاً بوجهة نظر عالم النفس المعاصر يونج الذى يرى أن الأدب هو إبداع « للنماذج الطرازية » وهوجو يسميّهم « أنماطا » ، « مجموعة آدم » يميّزها تماما من مجرّد الكليات . « إن النمط لا يعيد تقديم أى إنسان بصفة جزئية . . . إنه يلخص ويركز تحت شكل إنسانى واحد عائلةً كاملة من الشخوص والعقول . إن النمط لا يختصر بل يكثفّ . إنه ليس واعدا بل هو كل واحد » . ودون جوان وشيلوك هما مثالاه الأولان ، ويأتى هارباجون [٨٣] وإياجو وأخيل وبرومثيوس وهاملت بعد ذلك . إن النمط هو « درس هو الإنسان ، إنه أسطورة بوجه إنسانى مرن حتى أنه ينظر إليك ، إنه مَثَلٌ يمسكك من مرفقك ، إنه رمز يصيح : (حذار !) ، إنه فكرة ، إنه عصب وعضلة ولحم » [٨٤] ونحن نفهم ما المقصود عندما يقوم هوجو بتسمية « هاملت » « أوريست فى صورة شكسبير » وعندما يتحدث عن نمرود على أنه سلف ماكبث [٨٥] .

وتصورات هوجو للتخيل وتاريخ الشعر تتلاءم مع وجهة نظره هذه

(٨٣) شخصية فى مسرحية « البخيل » لموليير وهو مثال على البخل (المترجم) .

(٨٤) المصدر السابق ، ص ٢٣٨

(٨٥) المصدر السابق ، ١٢٧ ، ص ٢٥٥

عن الفن على أنه إعادة ابداع لكل أعماق نماذج الإنسانية . إن التخيل هو « الغاطس الأكبر فى الأعماق » ، والذى يوفق كل شىء مع كل شىء (٨٦) وهكذا لا يوجد تقدم فى الفن ، والتدهور والنهضة مصطلحان بلا معنى . لا يجوز ظهور ولا يوجد أى سقوط فى الفن (٨٧) إن الأضداد لا يستبعد بعضها بعضا . إن كل شىء يعكس كل شىء . والأضداد والتناقض والمرايا العاكسة هى مجازات هوجو الاستحواذية لملاحظاته عن الفن . وهو يقترب أكثر من الاستبصارات العقلية الملموسة فى تمثيليات شكسبير عندما يصف مناظرها المرآتية العاكسة ، وتوازيات الأحداث والعلاقة بين هاملت ولايرتس (٨٨) والملك لير والأحمق أو لير وجلوكستر ، أو عندما يستثير بشدّة المنظر الأخير فى تمثيلية « لير » ، و « نهد كورديليا الصغير مجاور لذقن أبيها البيضاء » (٨٩) .

إن لدى هوجو مثل هذه الرغبة الهائلة للمركب ، للتوفيق ، حتى أنه يلغى نهائيا كل الحدود وينتمى إلى ما يجب أن يوصف بأنه فوضى هائلة . حتى أنها حاضرة حضورا أبديا فى أفعال البشرية . وبروميثوس فى كوكاسوس هو هولندا بعد ١٧٧٢ ، هو فرنسا بعد ١٨١٥ ، هو الثورة بعد بريمير » (٩٠)

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢١١ ، ص ٢١٤ ويقول ان شكسبير يحتوى جونجورا بمثل ما أن مايكل أنجلو يحتوى برنيتى ، الخ .

(٨٧) المصدر السابق ، ص ١٠٩ وما بعدها ، ص ١٢٥ وما بعدها .

(٨٨) والد أوديسيوس وهو أيضا عند شكسبير أخو أوفيليا فى مسرحية « هاملت » . (المترجم) .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٩١ وما بعدها ، ص ٢٥٧

(٩٠) ص ٢٤٥ (المؤلف) وهو الشهر الثانى (من ٢٢ أكتوبر إلى ٢٠ نوفمبر) فى التقويم الذى أخذت به الجمهورية الفرنسية الأولى عام ١٧٩٣ (المترجم) .

وهو يعتـقد أنه هو نفسه بـرومثيوس جـالس على جونزى [٩١] وهو يزدرى كل عطايا عطارد [٩٢] - أى نابليـون الثـالث . وهو يضم نفـسه إلـى هوميـروس وشكسبير على أنّه ثالثهما وأعظمهما . والتصور الذاتى لا يمكن أن يسقط أكثر من هذا . وإن إلغـاء كل الفروق بـين الأدب والحيـاة ، والأدب والتاريخ قـد أكتمل .

ولكن حـتى هذه التطورات الأخـيرة لا يجب أن تطـمس ما هو قـيم فى استبصارات هوجـو . فمما لا شك فيه أنه لم يكن ناقدا تطبـيقيا ممتازا ، لأنه ليس لديه صبـر ، وليست لديه قدرة على التحليل ، وليـست لديه قدرة على التمييز إلا على نحو بسـيط . ويصعب أن يستطيع الانسان أن يتخيل أن نظرية للأدب يمكن بناؤها على أقـواله فـإنه ينقـصهـا النسق والاسـتمـرارية . ولكن بصرف النظر عن أخطاء النثر المفكـك والتعميمات الهوجـاء فإن هوجو من بين كل الكتاب الفرنسيين فى العصر يبـدو أن لديه أعمق استبصارات على الاطلاق فى طبـيـعة الشعـر . لقد وجـد صيـغاً رائعة عـديدة للمشكـلات المحورية : الترتيب البـاطنى للعمل الفنى ، وحدة الشكل والمحتـوى ، وحدة الأضداد ، تبدل القـبيح والزخـرفى البشع فى مـركّب أكبر . زيادة على ذلـك فإن نظرته المتـأخرة « للأنماط » أو النمـاذج لها نتـيجـة أكـبر بكـثـير عن المعـركـة ضـد القواعـد والوحدات الثلاث التى تقررت منذ وقت طويل فى البلدان الأخرى . وحـتى باعتـبـاره إشـكاليا فإنّه كـان ذا أهمية شـديدة على الأقل فى فـرنسا :

(٩١) جزيرة فى القناة الانجليزية (المترجم) .

(٩٢) رسول الآلهة فى الأساطير الرومانية (المترجم) .

رفض القواعد وإلغاء الفروق القـديمة بين الأجناس الأدبية ومستويات الأسلوب كانت ضرورة تاريخـية جعلت تطور الأدب الحديث ممكنا . وبطبيـعة الحال من الحق أن هوجـو صاغ نظريتـه عن الدرامـا إلي حد كـبيـر تحت تأثير عـروض شكسبير التى شـاهدها قبل تصدير مسرحية « كرومـويل » مباشرة [٩٤] . ومن الحق أيضا أن عـددا كبيـرا من الكتاب الألمان قد عرضـوا تصورا رمزيا مـضادا للشعر على نحو أكـثر نسقية وفلسفة قبلـه . ولكنّ هذا لا يكاد يقلل من قيمة هوجو وخاصـة بالنسبة لغرب أوربا حـيث حمل صوته الكثيـر إلى ما هو أبعد عما فعله الألمان .

(٩٤) إن حضور هوجو لعروض شكسبير قبل كتابته تصوير مسرحية « كرومويل » أمر لاحظه سورلو فى « تصدير كرومويل » ، ص ١٧ وكذلك فى الأعمال الكاملة ، المجلد (المجلد الثانى ، ص ٢٢٧) .

المصادر والمراجع

Joubert's Pensées are quoted from Les Carnets, ed. A. Beaunier, 2 vols. Paris, 1938; and in a few instances from Pensées, ed. P. Raynal, Paris, 1888. Joubert is discussed in famous essays by Sainte-Beuve, Portraits littéraires, 2, and Causeries du lundi, I; by Matthew Arnold, Essays in Criticism, I, and in a chapter of Babbitt's Masters of Modern French Criticism; and by M. Gilman, "Joubert on Imgination and Poetry," RR, 40 (1949), 250-60.

Stendhal's works are quoted from the critical Champion editions, especially Racine et Shakespeare, ed. Pierre Martiono, 2 vols. Paris, 1925. When these fail, I quote from the Divan edition 79 vols Paris, (1925-37) . The articles for English magazines are collected in French retranslations in Divan edition as Courrier anglais, 5 vols. Paris, 1935-36. I quote English text from the files of the magazines. Gina Raya's Stendhal (Modena, 1943) has a chapter on the critic. The English articles were identified in Doris Gunnel, Stendhal et l'Angleterre (Paris, 1909) and are discussed in René Dollot, Stendhal journaliste, Paris, 1948. Robert Vigneron's "Stendhal and Hazlitt," MP, 35 (1938), 378-414, and the chapter on Manzoni and Stendhal in P. Trompeo's Nell' Italia romantica sulle orme di Stendhal (Rome, 1924) illuminate Stendhal's sources. Harry Levin, Toward Stendhal (Murray, Utah, 1945) is a fine general essay.

On the romantic debate see especially the instructive Chronologie du romantisme (1804-1830), by René Bray (Paris, 1932), which lists the older works by Marsan, Séché, Souriau, etc.

Hugo's works are quoted from Œuvres complétes, ed. définitive, 43 vols. Paris, 1881. On Hugo see the edition of La Préface de Cromwell, by Maurice Souriau, n. d.; Ch.-Albert Rossé, Les Théories littéraires de Victor Hugo, Délémont, 1903; and John Hayward Thomas, L, Angleterre dans l'oeuvre de Victor Hugo, Paris, 1933.

(١٠)

النقاد الإيطاليون

عادة مـا تُعَدُّ الحركـة الرومانسيـة أنها قد بدأت مع المعـضلات التى أثارها مقال (١٨١٦) كتبـته السيدة دى ستال وقد حثت فـيه الإيطاليين على ترجمة شكسبـير والشعر الإنجليـزى والألمانى الحديث بدل أن يظلوا قانعين بالأسـاطير الكلاسـيكية التى بدأ التـخلّى عنها ونسـيانهـا فى بقيـة أوربا [١] . وإن الزهو القومى الإيطالى كـان قد أصيب بأضـرار بالغة ، ومع هذا ، فإن جمـاعة من الشبـاب الأصغر فى مـيلانو تقدمـوا بالدفاع عن السـيدة دى سـتال ولقد أدان لودفيكو دى بريمى باسـتفاضة الحـالة الفعلية المتـدنّية للأدب الإيطالى فى ذلك الوقت ، ووجـه الانتـبـاه إلى الإثارة الناجـمة من جـرّاء الجـدل الرومـانسى الكلاسـيكى فى فرنسـا [٢] . وجـيوفـانى برشت (١٧٨٥٣ - ١٨٥١) الذى أكتسب فيما بعد شهرة كشاعر كتب بيانا للجماعة « رسائل سامية » (١٨١٦) والذى يفيد فى تقديم ترجمات ثرية لقصيدتين لبرجرهـما « الصياد المتـوحش » و « لينـــور » وهناك قصـيدتان ألمانيتـان كتبتـا فى ١٧٧٣ وهما فى مجمـوعة برسى قد جرى عرضهما على أنهما عينتان للأدب (الرومانسى) الجديد على أساس التراث الشعـبى . وعلى أى حال فإن التأملات فى المقـدمة تربط وجهة نظر هرد فى الشعر باعتباره كليـا وشعبيا بالأطروحة القائلة إن الأدب يجب أن يكون حديثـا ومفيـدا . « إن الشعر الكلاسـيكى هو شعر الموتى » ، والشـعر

(١) السيدة دى ستال « أسلوب واستخدام التراث فى « البيليو جرافيا الإيطالية » (١٨١٦) وأعيد طبع المقال فى « مناقشات وإشكالات » بإشراف بللوريني ، المجلد الأول ، ص ٧ - ٨

(٢) لودفيجـو دى بريمى « حول الأدب الإيطالى » أعيد فى المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥ ، ٥٦ ، خاصة ص ٣٩

الرومانسى هو شعر الأحياء »[٣]. وورغم أن برشت يزكى القصائد القائمة على الخرافات من شمال أوربا دون الاسترشاد بالوضع فى إيطاليا ، فإنه يستطيع أن يقول مهما يكن ما يقوله غير منطقى « إن الإنسان لايستطيع أن يفكر فى إنسان بعيد فى ظروف مختلفة عن ظروفه بنفس الاهتمام الذى يفكر فيه فى نفسه وجيرانه. هناك دموع فلاح فقير وكرْب راعى قطعان والسلام الدنيوى لناسك يثير الشفقة » - ومع هذا فإننا نادراً ما نتأثر بتعاسات أرتريديس وثيستس ، وبريامز فى القديم[٤] .إن الأطروحات الكلاسيكية يجب إسقاطها ، بمثل ما تُسْقط أيضا قواعد فن الشعر التى لم تصنع شاعرا حقيقيا أبدا حتى الآن . والوحدات الدرامية هى طنطنة حافلة بالعبث : فوحدة الزمن حيلة لجعل ٣٦ ساعة تماثل ثلاث ساعات . ولقد عرف برشت « المحاضرات الدرامية » لأوجست فلهلم شلجل و « تاريخ » بوترفك الذى استعرضه محللا فى عام ١٨١٨[٥] ويصعب أن يكون ناقدا جيدا ومع هذا فهو حلقة وسطى هامة بين ألمانيا وإيطاليا . ولقد كان أيضا أول من صاغ المسألة بوضوعه على أنها مسألة بين المحافظة والتحديث ، الردّة والليبرالية .

إذن تبلورت الجماعة الرومانسية حول المجلة الفصلية « كونسنياتورى » (١٨١٨ - ١٨١٩) حيث بحث المسائل باستفاضة شديدة لود فيجودى بريمة وسيلفيو بريليو (وأصبح فيما بعد الشهير الأسطورى ريسورجيمنتو الإيطالى) وأرمس فيسكونتى وآخرون . ورغم التحفظات الدائمة ضد الرقابة النمساوية (التى سرعان ما منعت المجلة بكل الطرق) كانت تخفى تضمينات سياسية ،

(٣) فى جيوفانى برشت « الأعمال » بإشراف بللوريني ، المجلد الثانى ، ص ٢٠

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٠

(٥) المصدر السابق ، ص ٧٣ - ١٠٠

وإنّ علينا أن نضع فى أذهاننا أن « الحداثة » ، « الرومانسية » ، تعنى بالنسبة لهؤلاء الإيطاليين تجديداً لا للأدب فحسب بل للحياة الإيطالية أيضا بصفة عامة ، وأن إعادة ميلاد الأدب كان بالنسبة لهم إعداداً للاستقلال المستقبلى ووحدة إيطاليا . ومن وجهة نظر النظرية الأدبية لم يكن لديهم شئ أصيل يساهمون به وأقصى بيان فى المجلة هو بيان أرميس فيسكونتى « فكرة أولية عن الشعر الرومانسى » (١٨١٨) وهو إعادة عرض للفروق التى سبق أن طرحها شلجل والسيدة دى ستال بين الكلاسيكية القائمة على الأساطير القديمة والعادات القديمة والرومانسية القائمة على المسيحية والفروسية والاكتشافات الحديثة ولكن الفرق ضعف من جرّاء إدخاله نوعا محايدا ومختلطا من الشعر وإعلانه المدهش أنه لاتوجد « أساسا أساليب رومانسية أو كلاسيكية »[٦] والفرق كله فى مادة الموضوع . إن الدين والحياة القديمين من الماضى قد ولّيا ، ومن ثم ولّت الكلاسيكية ، بينما اكتُشفت - على سبيل المثال - فى العصور الحديثة أن أمريكا رومانسية . وإن فيسكونتى والرومانسيين الإيطاليين الآخرين هاجموا بصفة خاصة استخدام الأساطير الكلاسيكية فى الشعر فقد سئموا الآلهة والحوريات وآلهة الغابات الموروثة من أركاديا فى القرن الثامن عشر . ولقد زكوّا موضوعات من التاريخ الإيطالى وهى معالجة بالروح المسيحية والشعر الجديد يجب أن يكون قومياً ومسيحيا ومفيدا. وهذا هو العبء الذى حملته مقالات بلّليكو الذى وصل إلى أقصى النتائج النسبية عن إمكانية معايير للنقد ، لكنه هرب من النزعة الشكلية الكاملة بإعلان أن التأثير المدنى ونفعية الأدب هما المعيار الوحيد[٧] .

(٦) فى « مناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٤٣ فى الملاحظات فى الهامش .

(٧) المصدر السابق ، ص ٤٠١ - ٤١٥

وفيسكونتى فى حوار مرح هاجم وحدتـى الزمن والمكان مع حجج مستمدة من جـونسون وشلجل : فـلا يوجـد إطلاقا وهم كـامل ؛ وراسين مـعاق للغـاية لمراعاته للقواعد ، بينما شكسبيـر فى (ماكبث) لديه حرية تطوير سيكولوجية شخـوصه الرئيسيين بشكل مقنع . ومن الأمـور البارزة أن فيسكونتى وهو يعيد قصّ (ماكبث) ينحى الساحرات جانباً . [8] والحجة فى صالح النسق الدرامى الجديد هى حجة لصالح الواقعية السيكولوجية والصدق مع الحياة والتاريخ .

وهذا أيضاً هو مثال ماندزونى ، فلن يكن الساندرو ماندزونى (١٧٨٣ - ١٨٧٣) عضوا فى جماعة « التوفـيق » بل كان على صلة وثيقة بها . وبالفعل أصـبح الإيطالى العظيم الوحـيـد الذى أعلن نفـسه بوضـوح أنه رومـانسى . وخارج إيطاليـا لايمكن التحقق بـصفة عامـة من مكانة وأهميـة ماندزونى التى يشغلها فى وطـنه . وعمله « العرائس الناجحات » فى إيـطاليا يوضع دوما - بالرغم من احتجاج البعض من أمثال الفـيلسوف المعاصر كروتشة - جنبا إلـى جنب مـع « الكوميديا الإلهية » . وإن ثقل نزعة ماندزونى الأخلاقية الشديدة وشهرته الشعرية قد أعطيا أيضا دفعة كبيرة لآرائه فى النقد الأدبى .

لقد بدا مـاندزونى كناقد أدبى بالدفاع فى « التصدير » لمسـرحيته التراجيـدية « الكونت كارما جيولا » (١٨٢٠) التى تحقق بالضبط مطالب فيسكونتى : فهى تنتهك الوحدات الثلاث ،وهى قائمـة على التاريخ الإيطالى . ويقتبس ماندزونى من شلجل ويتجادل مـثل فيسكونتى ضد وحدتى الزمان والمكـان وعدم ملاءمة

(٨) « جدل حول الوحدة الدرامية فى المكان والزمان » ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩ - ٤٥ (عن ماكبث ، ص ٣٩)

النسق الفرنسى . وهو يدبّج دفاعا عاما عن خشبة المسرح كأداة للتحسّر الخلقى . ومانذزونى الذى كان قد تحول إلى اعتناق صارم للكاثوليكية قد تأثر بشدة بالهجمات على خشبة المسرح من جانب نيكولى وبوسويه وروسو ، لكنه كان يأمل فى تفنيدهم ودحضهم بإصلاحه للدرما التى كان عليها أن تتمسك بصرامة شديدة بالحقيقة التاريخية وإعادة البناء التخيلى فى العمل المقدّم . ولكى يدعم مانزونى تفسيره لمكيدة « كارما جنولا » كتب تعليقا تاريخيا متطورا ، بل لقد قسم شخوصه إلى شخوص « تاريخية » وشخوص « مبتكرة » (٩) .

وقد أثار « التصدير » فى فرنسا دفاعا عن الوحدات الثلاث من جانب كاتب قليل الشهرة هو فكتور شوفيه وقد ردّ عليه مانذزونى ببحث مطول « رسالة إلى السيد شوفيه - عن وحدتى الزمان والمكان فى التراجيديا » (١٨٢٠) . وهنا نجد بيانا معقولا تماما ورزينا عن الموقف ضد وحدتى الزمان والمكان فمن جهة يكرر مانذزونى الحجج المعروفة لجونسون ، ومن جهة أخرى يأخذ بحجة لسّنج وشلجل أن التراجيديا الفرنسية بتمسكها بالوحدات تنتهك مبدأ الكلاسيكية الرئيسى ألا وهو الاحتمالية . والفرنسيون يضحون بالاحتمالية من أجل القواعد رغم أن القواعد يُفترض فيها أنها صُنعت للاحتفاظ بالاحتمالية . ولقد انتهى مانذزونى إلى رفض كامل للقواعد بأن يتساءل : « إذا كانت العبقريات الكبرى تنتهك القواعد فلأى سبب يبقى أن نفترض أنها قائمة على الطبيعة وأنها صالحة لكل شيئ ؟ » زيادة على ذلك ، يصر بقوة على وحدة الحدث وعلى نقاء الجنس الأدبى ويرفض الكوميديا التراجيدية باعتبارها «مدمرة لوحدة

(٩) المؤلفات المتنوعة بإشراف بارتى د جيا لبرتى ، ص ٢١٩ - ٢٢٥ ؛ ص ٢٣٦

الانطباع الضرورى لإحداث الانفعال والتعاطف »[١٠] .

وعلى أى حال فإن مسألة الوحدات لا تشكل الاهتمام المحورى عند ماندزونى ، فهذه المسألة هى مجرد مثل واحد على اهتمامه بالحقيقة . وهو يقول « إن ماهية الشعر ليست ابتداع حقيقة . وكل الأعمال الفنية العظيمة قائمة على أحداث التاريخ أو التراث القومى الذى يعد صادقاً فى زمنهم . وهكذا فإنّ الشعر ليس فى الأحداث فقط بل أيضا فى المشاعر والأقوال التى يبتدعها الشاعر بالدخول على نحو تعاطفى فى عقولهم . ويستهدف الشعر الدرامى أن يشرح مايشعر به الناس وما يريدونه ومايعانون منه من جراء أعمالهم . ويجب أن نستنتج أن الشاعر مؤرخ مثل ثيوديسيس أو بلوتارك يبتدع الأحاديث والتفاصيل الملائمة للأحداث التى تقدمها التواريخ فى العصر الوسيط .

وجوته الذى استعرض محللا مسرحية « الكونت دى كارما جنولا » وقد أثنى عليها ثناء عاطرا عرف أنه « بالنسبة للشاعر لايوجد شخص تاريخى » وأن كل شخوص ماندزونى يجب أن تكون مثالية وهى بالفعل مثالية .[١١] وقد اعترف ماندزونى فى رسالة بعث بها إلى جوته بأن قسمة الشخوص إلى تاريخية ومثالية « هى خطأ تسبب فيه تمسكه الشديد بما هو تاريخى »[١٢] . وهو فى التراجيديا التالية « أدلتشى » (١٨٢٢) اختفت القسمة . غير أن ماندزونى لم يكن قد غيّر بالفعل موقفه نظرا لأنه أضاف قولا مطولا عن تاريخ لانجو بارد[١٣]

(١٠) المصدر السابق ، ص ٣٦٣ ، ص ٣٣٢

(١١) الأعمال الكاملة ، المجلد ٣٧ ، ص ١٦٦

(١٢) نشرها جوته فى ترجمة ألمانية . المصدر السابق (٢٣ ينساير ١٨٢١) ص ١٨٢ - ١٨٤ الأصل فى « مراسلات » بإشراف ج سفوزا وج . جالا فرسنى (ميلانو ، ١٩٢) المجلد الأول ، ص ٥٢٠

(١٣) هى قبيلة ألمانية قديمة استقرت نهائيا فى إيطاليا (المترجم) .

مبـررا كل تفصيـلة فى التمـيلية . وفى عام ١٨٢٣ كـتب رسالة إلى الماركـيز سيزارى دازيليو وهى أيضاً بيان دفـاعى عن الرومانسية ، وهـى تدور مرة أخرى حول مفهوم الحـقيقة ، وفيها يميز ماندزونى بين الجـوانب السلبية والإيجابية فى الرومانسية . ففى الجانب السلبى فإنّ تميـيزاته تعنى رفض الأساطير الكلاسيكية (باعتبارها زائفة وصنميّة) الخاصة بالمحاكاة الخانقة والقواعد والوحدات . وفى الجانب الإيجابى يعترف ماندزونى بأن الـرومانسية هى مصطلح غائم . وإنّ طرح نسق إلغاء كل القيم التـى ليست عامة ودائمة وهى معـقولة بكل الطرق بشكل عام يجـعل عددها أكثـر صغرا واخـتيارهـا أكثر صـعوبة وأكثـر بطئاً . »[١٤] ولايستطيع مـاندزونى أن يفكر إلا فى الهدف العام للرومـانسيين : يجب على الشعر أن يطرح الحـقيقة على أنها موضـوعة . والحقيقـة بالنسبة لماندزونى هى أولا وقبل كل شئ حقيقة تاريخـية وهى أن نغزو بالأدب أطروحة جديدة وتاريخا حديثا وحينئذ نطرح حقيقة المسيحية وفلسفتها فى الأخلاق ونزعتها الروحية وإن كان يصـعب على عقلـيته أن تميـز هذا . ويرفض ماندزونى - كـشئ زائف - فكرة أن الرومانسيـة لا شأن لها بالساحرات والأشباح والفـوضى المنظمة . لقد كان التاريخ بالنسبة له تاريخاً ، تاريخاً حقيقياً ، والرواية التى كان يعمل حينئذ فى إطارها « العرائس الناجحات » (١٨٢٧) فإنها إعادة إبداع للماضى بشكل واع قائم على بحث مستفيض فى الروح المسيحية الكاثوليكية .

ولكـــن سرعان بــعد مـاكتب ماندزونى روايتـه أن أصـبح الكلاسيكى الجـديـد وشـرع فى الشعـور بشكـوك مـتزايدة عـن الإمـكـانية الخـالصـة للرواية التاريخية. وعمله « القـصـة القـصيرة » (١٨٤٥) هـو حجة ماندزونى

(١٤) الأعمال المتنوعة ، ص ٦١٥

المعقولة ضد خلط الحقيقة بالخيال ومن ثم ضد عمل حياته هو . لقد طرح أولا الصعوبات التى تواجه القارئ الذى لايريد سوى الحقيقة التاريخية ، والشكل الروائى الخالص يجعل المطلب مستحيلا . ولكن من يريدون الرواية ، ويريدون استمرار الانطباع والتأثير الكلى لايمكن أن يشعروا بالرضاء بالمثل لأنهم لايستطيعون أن يلغوا مطلقا الفرق بين « القبول » التاريخى الذى نمنحه لشخص حقيقى مثل الملكة مارى ملكة اسكتلندا أو الأمير تشارلز أو الملك لويس الحادى عشر ملك فرنسا وبين « القبول الشعرى » الذى نعطيه للأحداث المحتملة [١٥]. إن التاريخ والخيال لايمكن أن يتصالحا . إن الرواية التاريخية هجين لابد أن يستسلم لنور الحقيقة . ولكى يتمكن ماندزونى أن يظهر أن هذه عملية محتمة فإنه يبحث عن تعزيز لها فى تاريخ الأجناس الأدبية المقابلة الأخرى : الملحمة والتراجيديا . إنه يؤمن بأنهما قائمان أساسا على أحداث تُعد تُستشعر بأنها حقيقية (مثل الملاحم الهوميروسية أو التراجيديات اليونانية) ولكنهما أصبحتا فى فترة متأخرة مع عملية الاستنارة وعلى نحو متزايد منخرطتين فى الصراع بين الخيال والواقع ، ومن ثم أصبحتا مستحيلتين فى الأزمنة الحديثة . وتاريخ ماندزونى للملحمة والتراجيديا يدخل فى مصاعب كبيرة على أى حال لأنه يصعب أن يكون مقنعا للعقل حتى لمستمعى هوميروس حيث لايهم الأمر إلا فحسب فى الحقيقة بالعنى الذى عند ماندزونى ، من الاحتمال الصعب أن نأخذ الاستجابة للمصادر التاريخية فى الروايات فى العصر الوسيط مأخذا جادا للغاية . كيف يوافق ماندزونى على فرجيل الذى يعجب به كثيرا

(١٥) المصدر السابق ، ص ٦٣٠ ويلمح مانزونى إلى الشخوص التاريخية فى أعمال سكوت : موناسترى ، ويفرلى و كوينتين دور وارد .

بدون الموافقة على الرواية التاريخية الحديثة ؟ لكنه يقوم بتحليلات طيبة للصعوبات فى « القدس محررةً » لتاسو و « هنرياد » لفولتير وفى كل موضع يجد تأييداً لنتيجته من أن الرواية التاريخية لايمكن أن تُكتب لأنها تتطلب من المؤلف أن يفرز الأصل والصورة فى الوقت نفسه ، ويعزّز معا التاريخ ومحاكاته المحتملة الخيالية .

ويستطيع الإنسان أن يستبعد متاعب ماندزونى بحجة جوته ضد تفرقته بين الشخوص التاريخية والروائية . وكل الشخوص فى الرواية أو التمثيلية مثالية ؛ والرأى الذى يذهب إلى أن نوعين من « القبول » مطلوبان أو نوع زائف . وحتى بالنسبة للشخصية التاريخية لا تحتاج إلا للقبول الشعرى ، « التوقف الإرادى عن عدم الإيمان » حسب عبارة كولردج عُن الوهم . وأقصى شيئ هو أن الإنسان يمكنه أن يقول إن ماندزونى قد استطاع أن يبرهن على أن الراوية التاريخية لايمكن أن تحقق مهتها المفروضة بسرد الماضى بصدق وأن الحقيقة التاريخية تمت إلى التاريخ وليس إلى أى شئ آخر . ويتمسك ماندزونى بتفسير الإحتمالية الأرسطية والتى بالتعريف تستبعد التاريخ . ولما كان لايقدس إلا « الواقعة » فإنه لابد وأن ينتهى برفض حتى الحقيقة الشعرية وسوء فهم الطبيعة الخالصة للفن . وماندزونى - بأمانه وبمنطق تامين - كفّ عن كتابة الرواية . لكن هذا التخلّى عن الفن لصالح الحقيقة لايجب خلطه بالنزعة الطبيعية والواقعية فى القرن التاسع عشر التى أصبحت تدوى من حوله . وإيمان

أنطونيو روزمينى (١٧٩٧ - ١٨٥٥) كاهن وفيلسوف إيطالى يحاول أن يدفق بين الكاثوليكية الرومانية والفكر السياسى والعلمى الحديث . (المترجم)

ماندزونى بالحقـيقة والواقعـة التاريخية هو إيمان دينى كمـا هو واضح أيضا من حواره المتـأخر « عن الابتكار » (١٨٥٠) والذى يعرض نظرية مؤسـسة على فلسفة روزمينى من أن الفنان لايبدع بل يجد فحسب الأفكار الموجودة أبديا فى عقـل اللـه . وهنا يرسم ماندزونى خطوطا عـريضة لدفاع جـديد عن الفن مما يسقط إدانتـه للراوية . ولكن مايجرى تذكره اليـوم هو تمسك ماندزونى الأمين بمشكلة الإخلاص المزدوج بالتاريخ والرواية ، التى لم يستطع أن يحلها شخصيا إلا بانتقـاص الفن لصـالح التاريخ . وتفصـيله كان واضحـا فى أقواله المبكرة عـن التراجـيديا الرومـانسية لكن المأزق كـان لايـزال آنـذاك مخفـيا خلف غرائزه الفنية .

وهكذا يبدو مدهشا بصعوبة أن الطالب الحديث يمكن أن يقول إنه لم يكن هناك حقـا أى رومانسى إيطالى [١٦] . والجماعـة التى سمت نفسها رومـانسية لديها مفهوم للفن يمكن بالأحـرى تسميته مفهوما واقعـيا ، أخلاقيا ، وطنيا . ولم يكن لدى ماندزونى ولا لدى أصـحاب المعضلات قدرة علـى التقاط الفن كتخيل . والمفهوم الرمزى الذى رأينا أن النقـاد الرومانسيون العظام قد عرضوه فى ألمانيا . ولكن بطبـيعة الحال هـناك وشائج وتعاطفات مـشتركة : لقـد كان شلجل هو المروّج للـدراما التـــاريخـية كما هو الحال عند مـاندزونى بالإضافة إلى ذلك فـإن الانتبـــاه الزائد بالجمـــاعة الرومانسـية المحترمة مضلل ، فهناك تناقض ظاهـــرى ، فإن أعـظـم شاعرين إيطاليين فى العصـر أوجلوفوسكولو وجـياكـومو ليـوباردى اللذين أعـربا عن هجومـهمـا على نظريات الجـماعـة

(١٦) جينا مارتجيانى : الرومانسية الإيطالية واللاوجود، فلورنسا ، ١٩٠٨

الرومانسية همــا خيرا ممثل للالتفات إلى المذاهب التى كانت أســاس الرومانسية الأوربية . (١٧)

لقد كـتبت أوجلو فوسكولو (١٧٧٨ - ١٨٢٧) فى آخر سنة من حــياته مقالا عن « المدرسة الدرامية الجديدة » وقد هاجم فيه نظريات مادزونى وتمثيليته « الكونت دى كــارما جنولا » (١٨) وحدة النغــمة الإشكالية ترجع إلى مناقــشة شخــصية قديمة بين الرجلــين ، ترجع إلى خيبة أمل فــوسكولو الشخصــية من خشبة المســرح وترجع إلى الهجوم الذى حدث ضد نزعته الوطــنية فى البندقية عند عــرض الدوج أو القاضــى الأول فى المدينة وعضــو مــجلس الشيــوخ فى تراجيــديا مادزونى . ويســتطيع فوسكولو أن يتــجادل بتــفصيــل شديد من أن مادزونى مخطئ تماما فى نظرته المفضلة للبطل الكونت كارما جنولا الذى أُعْدم بسبب الخيــانة على يد سكان البندقية ، وهو يستطيع أن يظهــر باقتناع أن مادزونى ارتكب أخطاء تاريخيــة وارتكب المفارقات التاريخــية حتى فى الأمور الصــوتية البسيطة .وبدأ الهجوم أكثر عمقا عندما تجادل فوسكولو ضد تفرقة مادزونى بين الشخوص المثاليــة والتاريخية « فى أى كتاب من كتب الــتخيل كل شئ يتوقف على تجسيد وتوحــيد الواقع والخــيال » .ولايتــحقق الوهم إلا عندمــا نجد أن

(١٧) وهكذا أنا أختلف اختلافا بينا مع أطروحة بورجيه « تاريخ النقد الرومانسى فى إيطاليا » الذى يجعل النقد الرومانسى الإيطالى مجرد كلاسيكية جديدة .

(١٨) « المدرسة الدرامية الجديدة فى إيطاليا » ، الأعمال ، بإشراف مايرو أولاتنيني ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٣ - ٢٣٨ يقول الظبير أن المقال أعيد نشره من المخطوطة الإيطالية التى نشرت فى العدد الأول من المجلة الفصلية الأجنبية عام ١٨٢٦ لكن المقال قبيها عن مازونى لا شأن له بمقال فوسكولو . وأنا لم أعرف العرض التحليلى بالإنجليزية والنص الإيطالى نشر لأول مرة عام ١٨٥٠

الحقيقة والخيـال وقد تواجها وتماسًا لايفقدان فحسب فعليـهما الطبيعى للصدام بل أيضـا يساعـد كل منهـما الآخر بتبـادل حتى يتوحّدا ويظهـرا كشئ واحد مفرد [١٩] . ويطرح فوسكولـو « عطيل » لشكسبيـر كمثـال على قوة الشـاعر بتحـرير نفسه من التاريخ . والنظرية الـرومانسية الإيطاليـة توضع موضع الشك عنده كهجوم على حقـوق التخيل وكاستدراة نحو الحقيقـة الموحشة الفعلية التى يجب أن يهرب منها الشـاعر . والرومانسية الألمانية التى لم يعـرفها فوسكولـو إلا من « محاضرات » شلجل أثارت عـدم الثقـة به كـصوفى وكمتـاجر بالنسق . بل إن فوسكولو يرفض حـتى فروق كل جنس أدبى وكل مدرسـة قائلا : « إن كل إنتاج عظيم هو شئ جزئى له قيم مخـتلفة وخصائص مميزة » . وهو يحتج ضد التـجميع العـشوائى لمدارس الدرامـا الكلاسيكية المفـترضة عنـد اليونانيين والفرنسيين والإيطاليين (الفييرى) .وهى تبدو له كلـها متميزة تماماً ، حتى أن « كل دراما للشاعـر نفسه إذا كانت عنده عبـقرية فإنّها مخـتلفة بشكل أو بآخر عن كل دراما أخرى » [٢٠] .

والاستبصارات الجميلة لمقاله هذا وتأكـيده على قوة التخيل وتفردية العمل الفنى هى - مهـما يكن الأمر - الـومضة الأكثـر سطوعا من نشـاط فوسكولو النقدى . وإن المستوى العالى للمقال لم يصل إليه أحد إطلاقا أو نادراً جدا من قبل . فإذا انتقل المرء منه إلى فحص الكتابات النقدية الأخرى فإن عليه أن يعبّر عن شـعور عمـيق بخيـبة الأمل ويـرجع هذا فى جانب منه بكل بسـاطة إلى الظروف الخارجية التى قـدمت فيها كتابات فـوسكولو . ومعظم نقده المبكر هو

(١٩) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٧

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٦-٣

فى التصديرات القصيرة أو فى الخطب الرسميـة فى جامعة بافيا والمليئة بالخطابة الملتهبة ولكن الأكاديمية الطـنانة ؛ ومعظم الكتابات المتأخرة التى تمت فى المنفى فى إنجلترا والتى لم تحُفظ أحيانا إلا فى ترجمة إنجليزية رديئة مثقلة بعرض ثقافة جـامدة واضح أن فـوسكولو قـد شعـر بأنهـا مطـلوبة من جانب المجـلات الدورية والإنجليـز والنـاشـرين الذين كـان يكتب لهم . وإن فرديـته مـقيـدة باهتمامه بالجمـهور الذي شعر بأنه معتمد عليه لحيـاته المزعزعة ؛ وأحيانًا يُقنِّع ملاحظاته الشخصية بأن يعـزوها إلى « أجنبى مميز أدبيا بشكل كبير » [٢١] . بل إنه حتى ليقّدم بالأحرى وصفا مستفيضا « للحالة الراهنة للأدب الإيطالى » إلى جون هوبهـوس للنشر باسم الناشـر هوبهوس فى « تصـاوير تاريخية لـلمقطع الرابع من قـصيـدة الطفل هارولـدر » (١٨١٨) للورد بايرون [٢٢] وخطط فوسكولو الضخمة العديدة لكتابة تاريخ الأدب الإيطالى و « للمجلة الأوربية » والتى تخصص « للنقد المقارن » وتتبع « التـأثير المتبادل للأدب والعادات » [١٣] لم يصـل إلى شئ رغم أن شذرات مـن خططه قد تحققت فى « مـقالات عن بترارك » (١٨٢٣) - وهو الوحيد المنشـور بالإنجليزية على شكل كتاب - فى طبعاته مع رسائل اسـتهلالية مطولة « للكوميديا الإلهـية » و « الديكا ميرون »

(٢١) مجلة أدنبره ، العدد ٢٩ (١٨١٨) ص ٤٦٥ من الملاحظات فى الهامش .

(٢٢) برهن بشكل كبير فينسنت فى كتابه « بايرون وهوبهوس وفوسكولو » على أن فوسكولو قد كتب هذا الجزء من كتاب هوبهوس .

(٢٣) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٧ رسالة إلى جون موراى فى ١٨١٧ .

لبوكـاشيو (١٨٢٥) وفى مقـالات متناثرة عن دانتى وتاسو « وشعـراء إيطاليا القصصين والرومانسيين » [٢٤] .

ولكن التـشرذم وعـدم الاكتـمـال والخليط الثقـيل من الخـطب الوطنيـة والنزعات القـديمة الباليـة الجامدة ليست وحدها أسبـاب خيـبة الأمل ، بـل بالأولى إنه نقص مـعين فى التناسق والحـدّة فى اخـتيـار الأفكار التى جـعلت فوسكولو شـخصا انتقائيـا ، شخصا انتـقاليا ، والذى رغم عظمة أهمـيته فى تاريخ النقد الإيطالى لن يحرز إطلاقا مكانة سباقة فى السياق الأوربى ، بل إن الإنسان يمكن أن يطرح قـضيته عن نقـد فوسكولو كمـستودع للأمور الشـائعة الكلاسيكية الجديدة . وهو يستطيع أن يتحدث عن « التعليم بالإبتهاج » عـن « كما فن الـتصوير ، الشعر » بـاعتباره « القاعـدة الرئيسية للـشعر » . وهو يستطيع أن يعـرّف التخـيل فى إطار سيكوجية القرن الثامن عـشر على أنه قوة التـذكر البـصرى . [٢٥] ولكـن فى أكـثـر الأحـايين يتأرجح فـوسكولو بين مفهومين للشعر : مفهوم انفـعالى مستمد من دوبو وديدرو ، والآخر أفلاطونى مستمد من قراءة أفلاطون نفسه ومن تـراث القرن الثامن عشر بخصوص إضفاء الطابع المثالى على علم الجمال . وهو فى الصورة الذاتية الـتى كتبها لهوبهوس

(٢٤) المقالات عن دانتى فى « مجلة أدنبره » العدد ٢٩ (١٨١٨) ، ص ٤٥٣ - ٤٧٤ ، والعدد ٣٠ (١٨١٨) ص ٣١٧ - ٣٥١ « القصائد القصصية والرومانسية للإيطاليين » فى « المجلة الفصلية » العدد ٢١ ، (١٨١٩) ص ٤٨٦ - ٥٥٦ والاستعراض التحليلى لكتاب « تاسو » من تأليف فيفن فى « مجلة وستمنستر » العدد ٦ ، (١٨٢٦) ص ٤٠٤ - ٤٤٥ والأبحاث الأخرى الأقل أهمية فى « المجلة الشهرية الجديدة » و « لندن ماجازين » و « المجلة الأوربية » و « المجلة الرتروسبكتيف » انظر : مينجليونى « أو جلوفوسكولو فى إنجلترا » ص ٣١٩ - ٣٢١

(٢٥) الأعمال المحققة ، المجلد التاسع ، ص ٣١ ، المجلد العاشر ، ص ٥٤١ .

رغم أنه « سيمزق قلبه من سويدائه إذا اعتقد أن الدافع الوحيد ليس حركة النفس غير المقيدة والحرة »[٢٦] . إن « شعلة القلب » هى عبارة شائعة وغرض الشعر قد تحدد على « أن يجعلنا نشعر بوجودنا على نحو أقوى ،وأكثر امتلاء »[٢٧] . لكن هذا الرأى يوجد جنبا إلى جنب مع المثالية الأفلاطونية . ومحاضرات بافيا المبكرة (١٨٠٩) تعرض مفهوما غريبا (الفصاحة) على أنها قوة حية وراء كل الفنون ووراء كلا النثر والنظم والتى تتوحدّ مع العبقرية والإلهام فى أُطُر مستمدة من إشكاليات سقراط ضد الخطباء السوفسطائيين[٢٨] . ويستطيع فوسكولو فيما بعد أن يقول إن الشاعر لايحاكى بل يختار ويربط ويحسّن الجماليات المبعثرة للعالم ؛ وهو يجّرد ويزخرف لكى يبدع المثالى والمثالى هو « السر الكلى للتناغم الذى يسعى إليه الإنسان ليجده ثانية فى الترتيب ولتقوية نفسه ضد هموم وآلام وجوده » ومن ثمَّ فإن الشعر يشبع حاجتنا « لحجب واقع الحياة غير السار مع أحلام التخيل »[٢٩] . إن الشاعر هو رجل الوجدان الذى يعبّر عن نفسه بحرية وفى الوقت نفسه إنه مبدع عالم المثل . وهو أيضا الإنسان الكلى الذى لا يشرع بالتحليل بل بالتركيب . يقول فى « مقالات عن بترارك » إن الشعراء يحولون إلى صور حية وبليغة عديدا من الأفكار التى ترقد فى

(٢٦) « تصاوير تاريخية للمقطع الرابع من قصيدة الطفل هارولد » (لندن ، ١٨١٨) ، ص ٤٧٩ .

(٢٧) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٨ أنظر « مقالات عن بترارك » (لندن ، ١٨٢١) ، ص ٥٩

(٢٨) انظر : إميليو سانتينى : « الشعر واللغة الجديدة عند فوسكولو » ، الصحيفة التاريخية للأدب الإيطالى ، العدد ج-١١٠ (١٩٣٧) ص ٥٨ – ١٠٧

(٢٩) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ١٢١ وانظر المجلد الرابع ص ١٢٢ ، ص ١٢٤ ، وانظر ص ١٢٧

ظـلام وصميم عقلنا ، وبالحضور السحرى للصور الشعرية نتعلم فجأة ودفعة واحدة أن نشعر وأن نتخيل وأن نعقل وأن نتأمل » [٣٠] .

ولقد نجا فوسكولو من نتائج مجرد النزعـة الإنفعالية أو المثالية الأفلاطونية لوعيه المكثف بالعالم ودور اللغة والأسلوب فى الشعر. وهناك عديد من التعليقات البارعة عن الفـقرات الجزئية عند دانتى وبترارك تناقش تأثيـر الكلمات المفردة . والتحاليل التفـصيلية للترجمات سواء من هومـيروس إلى الإيطالية أو من تاسو إلى الإنجليزية تظهر أن فوسكولو فقيـه لغــوى حقـيقى و « محب للكلمات » مهما تكن نواقصه الفنية كمحرر وناشر . ويعرف فوسكولو قيمة دراسة التنقيحات « من أجل تطوير جـماليـات القصيـدة على الناقـد أن ينفذ من الاسـتدلالات والأحكام نفسها التى ترغم الشاعـر للغاية على الكتابة على النحو الذى فعله. لكن مثل هذا النـاقد يجب أن يكون شاعرا . » وهو يضـيف بسخرية ذاتية لاتظهر للقراء من مقـال نشر مجهول الاسم فى « مـجلة إدنبره » « إن عبقريتـه المتقدة والعجـولة لاتخضع إطـلاقا للعمـل البارد الخاص بالـنقد [٣١] . لكن فوسكولو يخضع بالفعل وينتج عديدا من البحوث النصّية والببليوجرافية ومناقشات تثقيفية وغريبة الأطوار لكتاب كاتولوس « شَعْر برنيس » والتنقيحات عند دانتى أو التهذيبات فى الطبقات المختلفة لراوية « الديكاميرون » لبــوكاشيو . ولقد عرف فوسكولو أن « الأدب مرتبط باللغة » وأن الأسلوب مرتبط « بالملكة العقلية لكل فرد » . إن الكلمات لها تاريخ طويل وهناك « احتشاد من المعـانى البسيطة والإضافية » [٣٢]

(٣٠) مقالات عن بترارك ، ص ١٧٢ انظر : الأعمال المحققة المجلد الثالث ، ص ١٢٣

(٣١) « مجلة إدنبره » ، العدد ٢٩ (١٨١٨) ص ٤٦٠

(٣٢) الأعمال المحققة ، المجلد الثانى ، ص ٧٠

من المشاعر والصور التى تختلف مع كل لغة والتى يعرفـها الشاعر ويستخدمها من أجل أغراضه .

وأهمية فاسكولو الـرئيسية وخاصة فى إيطاليا ، تكمـن فى محاولته لكى يرى هذا التصور للشعر كجزء من التاريخ وكجزء لفلسفة التطور الإنسانى ومن ثم كأساس لخطّة للتاريخ الأدبى الإيطالى وبرنامج لعـصره . ومفهوم فوسكولو للتاريخ هو دون شك قد تأثر بفيكو ، لكن الأكثر مبـاشرة أنه مستمد من نزعة الافتـتان بالبدائيـة فى القرن الثامن عـشر على طريقة روسّـو وهردر . ويجرى تصور عصـر مبكر للشعر الأسطورى القبلى البـطولى عندما كانت كل الأنواع مختلطة وكان الشاعر نبيا وفـيلسوفا . وفوسكولو لا يواجه هذا الشعر الأصلى بوضوح شديد رغم أنه اسـتفاض فى الحديث عن الترنيمات الديـنية والقصائد البريطانية وقد وضع يده على رسالة علمية كتبها وليم أوين [٣٣] ، بالإضافة إلى هذا كان هناك ما فيه الكفاية معروفا لفوسكولو لتبرير الرأى الذى يذهب إلى أن الشعـر كان أصلا غنائيـا وملحميـا وبطـوليا وأنه يجب أن يصـبح هكذا مرة أخرى . وهو يسـتعرض محلـلا ملحمة مونتى « قـصيدة الغـابة السوداء » إنما يدافع عنها بحجج تاريخية : وقصيدته هو « النِّعَم » يصورها كخيط من الشعر التعليمى والغنائى والملحمى . « ربما كان الشعر الأول على هذا النحو » . مثل هذا الشعـر الغنائى هو « الذروة القصـوى للفن » . والقصـيدة تحـتفل بالآلهة والأبطال ومن ثم لاتخـتلف ماديا عن الشـعر الملحـمى القديم [٣٤] . والشـعر

(٣٣) عام ١٨١٢ فى الأعمال المحققة ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٧ - ٤٨٠

(٣٤) عن هذه القصيدة انظر « الأعمال المحققة ، المجلد التاسع ، ص ٢٠٨ ، المجلد التاسع ، ص ٢١١ ، المجلد الثانى ، ص ٣٢٧

البطولى والغنائى يتشوّشان أو يتوحدان لأن غرض الشعر هو تمجيد وجودنا وأنّ الشاعر هو نفسه بطل .

وفوسكـــولو فـــى نقده يطرح دائما تفرقـــة فـــى الجنس الأدبى بين الشعر « الرومانسى » والشعر « البطولى » لكى يحط من شأن الشعر « الرومانسى ». ومن ثمّ فإنّه يرى أن تاسو يفوق كل شاعر إيطالى آخر فيما عدا دانتى .

والتراث الاستعراضى الفكاهى للشعر الإيطالى وخاصة فى مرحلته الأخيرة عند كاستى يجرى التندربه دائما . وحتى أريوستو رغم أن فوسكولو يعجب به إعجاباً غـــامراً ليس عنده إلاّ أنه أستاذ نوع من الشعـــر أدنى وأقل نبلا . وتاسو منفصل تماما عن أريوستـــو بالتأكيد وهو يعتمد علـــى الطابع التاريخى لموضوعه والذى هو بالنسبة لفوسكولو هو تاريخ الحروب الصليبية وقد كُتب كمثال لعصر تاسو . والنقطة الرئيـــسية لعديد من مـــلاحظات فوسكولو الرئيسيـــة عن ترجمة فيفن الإنجليزية لتاسو هى فى اتهام فيـــفن بأنه تجاهل دقة تاسو التاريخية وحوّله إلى شاعـــر الرومانسية بأسلوب ســـبنسر . وفوسكولو من أجل تصـــوره السامق عن الشعر البطولى يسيـــر هنا مضادا لبداهة النص والذوق الذى تأسس منذ بيّنه الناقد هرْد للإيطاليين على أنه « عالم التلفيق الجميل » (٣٥) .

والخطاطية التاريخية التى أعقبت النزعة البدائية هى خطة تدهور التخيل مع تقدم الحـــضارة . ولقد رأى فـــولوسكو هذه العملية فى القـــديم . فهومـــيروس وبندار هما الـــقديمان العظيمـــان ؛ بينما فـــرجيل وهوراس اصطناعـــيان وثانويان

(٣٥) عن دراسة فيفن « تاسو فى مجلة وستمنستر » انظر فى هذا الكتاب ص ٢٠ من الملاحظات فى الهامش . هيرد . رسائل عن الفروسية والرواية « (١٧٦٢) العدد العاشر .

ومصقـولان . والعملية ترُى متكررة إبان العـصور الوسطى . وهناك دانتى هو مـثل الشـاعـر الحـر البطولى ، بينما بتـرارك وبوكـاشيـو يدلان على بدايات التفسّخ . وتصـور فوسكولوعن دانتى هو - فى تفاصيله - من المتـعذر الدفاع عنه لأنه ينسب إليه أفكارا متنافرة ويرى فيه مصلحا للكنيسة لا فى الأخلاقيات فحسب بل أيضا فى الطقوس والعقيدة . ومع هذا فإن فوسكولو فى مقاله عن دانتى والرسالة العلمـية الطويلة عن النص يقوم بجـهد حقيـقى - ملحوظ فى عصره - لوضع دانتى فى سياقه التاريخـى والثقافى . وهو يوجه انتباهاً شديداً للاهوت دانتى والأفكار السـياسيـة ولحياته ولتـراث النص والنظريات كثيـرا ما تخْطِئ أو تقوم على معلومات غـير كافية ، لكن التعليقات فى الـغالب حساسة وجديدة : وعلـى سبيل المثـال فإن مناقـشة الحد الفـاصل لفرنشـسكا داريمينى استـفاد من صمت مـحبّهـا باولو ويفسر وجـهة نظر دانتى تجـاه المحبين بشكل إغرائى وبصفة عامة يتفق مع معظم التعليقات الأخيرة (٣٦) .

ولقد درس فـوسكولو أيضـا بترارك عن قرب شـديد لا الشعـر الإيطالى فحسب بل النثر اللاتينى أيضا . وهو يعرض مفهومه عن الحب العذرى ويفسّر علاقته بلورا علـى نحو عاطفى أقل عما كانت هى العـادة آنداك غير أن بترارك يعد الممثل لعصر جديد من التهذيب الذى مـهّد الطريق لعبودية إيطاليا فى فترة متأخرة . وفى تواز متطور بين دانتى وبتـرارك يبدو دانتى على أنه رجل التخيل وبترارك على أنه رجل الوجدان « إن دانتى يهمنا بالنسبة لكل البشر ، بينما بترارك يقتصر على الاهتـمام بنفسه » (٣٧) . وهكذا فإنّ دانتى عنده - كـما عند فيكو

(٣٦) الأعمال المحققة ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٠ ومابعدها .

(٣٧) مقالات عن بترارك ، ص ١٨٥

– الشاعر البدائى العظيم الذى يفيد فى إحباط الشعر الحديث الذى كفّ عن أن يكون حرا هكذا ، أصيلا هكذا ، وفرديا هكذا . ويُطْرِح موليير والكسندر بوب على أنّهما مثالان للشعر الذى يمكن أن يتتبع ظلال الفردانية لأغراض الكوميديا الجميلة غير أن الكوميديا فى مخطوط فوسكولو لايمكن أن تلتقط إلاّ « خارجية الشخصية » التى تتحدد بالموضة ، ومن ثم تتغير مع كل عصر بينما الشعر الأصيل « وظيفته هي مع القلب الإنسانى الذى هو معاصر ويمتد مع الطبيعة الإنسانية » (٣٨) . وبصفة عامة يشتكى فوسكولو من أنه « فى العصور الأكثر حضارة عندما تميل ملكات الناقد والشاعر إلى الإلتقاء فى العقول نفسها فإنّه ينشأ شعر جديد أقل صدقا وأقل نقاء وأكثر ألمعية مختلطا بالميتافيزيقا وبمعرفة العالم . وهذا هو شعر ألكسندر بوب وهو راس وفولتير ؛ والعقول المتوسطة هى التى تفضله ؛ وأعشم التخيلات تحتقره (٣٩) . ولابد أن فوسكولو قد أدرك أنه هو نفسه يمتّ إلى هذا الاتحاد بين الشاعر والناقد ، لكنه يطرحه كضرورة للعصر ويحاول أن يهرب منه .

فإذا كان التفسخ الإيطالى قد بدأ ببتراك فإن بوكاشيو سيبدو على أنه حتى مُفْسد أكبر . وفوسكولو بالرغم من اهتمامه الواسع بتاريخ نص « الديكاميرون » يعترف بأنه صدمته أخلاقيات الرواية وهو لايوافق على تأثير أسلوبها كانموذج للنثر الإيطالى . والقرن السادس عشر يبدو له زمنا مجدبا رغم أنه يستثنى تاسو وميكيافيلى الذى يلقى إعجابا شديدا . ويبدو له القرن

(٣٨) مجلة أدنبرة ، العدد ٣٠ (١٨١٨) ، ص ٣٤٥ .

(٣٩) « لزيونى عن الفصاحة » ، ص ١٩٧ جرى اقتباسها عند دونا دونى « أوجلو فوسولو » ص ٢٢١–٢٢٢

السـابع عشـر و « أركاديا » فـترات أعـمق أشكال التفسّخ . ورغم أن بارتى يحظى بالثناء على نحو غـير منطقى بسبب تأثيره الطيب العـام فإنّه يحكم عليه بقسوة شديدة على أنه مجـرد « قرد » للدكتور جونسون » (٤٠) وباريني بالنسبة لفوسكولو هو فرجيل الجديد الإيطالى والفـيبيرى يبدو له أعظم مـن كـورنى أو شكسبـير . فـهو بالنسبـة له أنموذج الرجل القوى والحـرّ ، يبدو له شـاعر العاصفة والقـوة. ويشارك فوسكولو فى الإعجاب الشديد مع مـعاصريه لمونتى لكنه يستنكر موقفه السياسى المنحرف ، وهو - وهو يتخفّى وراء اسم هوبهوس - هاجمه كمرتد عاقدا موازنة بينه وبين دريدن (٤١) .

ويحظى الأدب الفـرنسى عادة بإهمـال فى كـتابات فـوسكولو بالرغم من إعجابه ببايل (٤٢) فهـو « ناقد عظيم جداً » متـفرد (٤٣) . وهو يكتب مستنكرا روسو والسيدة دى ستال رغم أن دينه الثقافـى لهما كان كبيرا للغاية . (٤٤) وهو لايثق بالألمان بما عتـبارهم صوفـية ، وهو يسخـر من جوته وشنج (٤٥) . وهو لايعـجب إلا براوية « آلام فـرتر » لجوته التى هـى على الأقل الأنموذج الفنى لروايته هو « بستان يعقوب » .

(٤٠) الأعمال المحققة ، المجلد العاشر ، ص ٤٦٤ أصلا فى « المجلة الأوربية » العدد ٤ (١٨٢٤) ص ٦٠١ - ٦١١

(٤١) تصاوير تاريخية ، ص ٤٤٨

(٤٢) بيير بايل (١٦٤٧ - ١٧٠٦) فيلسوف وناقـد فرنسى . لـه « القاموس التاريخى والنقـدى » (١٦٩٧) . (المترجم) .

(٤٣) الزعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ١٧٥

(٤٤) إ . بوتاسو « فوسكولو وريسّو » ، تورينو ، ١٩٤١

(٤٥) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٣١٥ ، ص ٣٠٥ ، ص ٣٢٨

ومن الصعب أن نحكم على مقدار ماعرفه فوسكولو من الأدب الإنجليزى . وفى إنجلترا كان يتحدث ويكتب بالفرنسية ؛ ولكن بعد هذا لأبد أنه تعلم الإنجليزية بشكل جيد لأن عروضه التحليلية تظهر تقديره للظلال الجميلة فى الترجمات الإنجليزية . ولكن تعليقه على الأدب الإنجليزى محدود للغاية . وإعجابه بشكسبير يتصف بتحاملاته المصطبغة بصبغة الكلاسيكية الجديدة . وهو يشرح الأمر قائلا إن رؤية شكسبير على المسرح تزيد دائما من مقاومته لأنه فى المسرح لايستطيع أن يتابع الجماليات الصوتية ولايرى سوى الحدث والشغل الفنى فى الإخراج . [٤٦] والتحفظ ضد ملتون هو بسبب نقص الاهتمام الإنسانى من المسائل التقليدية أيضا . ويمنح فوسكو ثناء حارا لقصيدة « الشاعر القَبلَى » لجراى والتى تبدو له ذات طابع من بندار والإنجيل معا فى الأسلوب [٤٧] . ولقد أحب سترن وترجم « رحلة عاطفية » . واهتمامه بمعاصريه الإنجليز يبدو روتينيا تماما : فمثلا لقد صدمه عدم تقوى قصيدة « قابيل » لبايرون [٤٨] . وهناك خيوط غريبة من التقاليد والتحفظ فى نقد فوسكولو الذى يناقض حياته الشبقية الصاخبة وتمجيده للإنسان القوى والحر . وعلى الإنسان ألا ينسى أن فوسكولو كان عليه أن يناضل كى يحتفظ برأسه مرفوعا فى إنجلترا ، وحاول أن يقوم بعدة تعليقات مع الاحتفاظ بالوقار

(٤٦) مجلة أدنبره ، العدد ٢٩ (١٨١٨) ص ٤٦٥ من التعليقات فى الهامش

(٤٧) الأعمال المحققة ، المجلد الأول ، ص ٥١٩ (١٨٠٨) ؛ عن ملتون « مجلة وستمنستر » العدد السادس ، (١٨٢٦) ، ص ٤١٤

(٤٨) رسالة إلى السيدة داكرى ، أول مارس ١٨٢٢ ، الأعمال المحققة ، المجلد الثامن ، ص ٦٠ ومابعدها ؛ وكذلك المجلد الخامس ، ص ٥٩٨ ومابعدها .

الإنجليزى . وهــو لم ينجح كمـا هو مشاهـــد فى التعليقـات الاحتقــارية فى الصحـيفة » ليـرو الترسكوت أو الأشجـار مع هوبهوس [٤٩] . ولم يعرف مخــــلـوق فى إنجلترا آنــذاك أن المنفى المطارد من جانب مـساعـدى مآمير الشرطة التنفيـذيين سيصبح رمز « الروسو جـيمنتو » [٥٠] الإيطالية وأنه سيعاد دفعه بوقار فى ســانتا كروتشة بفلورنسا مع مايكل أنجلو وميكيـا فيلى وجاليليو والفييرى وأنه حتى فى الـعصور الأكثر حداثة سيجرى تمجـيده ودراسته دراسة عمـيقـة كواحد من أعـاظم الشعـراء الإيطاليين . وفوسكولو فى تاريـخ النقد الإيطالى سيـحتفظ بمكانة هامة على أنـه أول ناقد أبدى قطعية مع الكلاسـيكية الجديدة وأدخل خطاطيـة تاريخية للكتابـة والنقد فى الأدب الإيطالى . ولكنـه فى السياق الأوربى يعد فـوسكولو قادما تأخر مجيـئه وأنه انتكــائى على نحو ما فــى الانتقــال من مثـالية أفلاطـونية ســابقة على المثـالية إلى وجـهـــة نظر رومانسية للتاريخ .

أما ليوباردى فــهو فى الأفكار والمزاج النقديين يبدو لى أكثر أصـالة وأكثر أهمية .فجيو كومو ليوباردى (١٧٩٨ - ١٨٣٧) وهو شاب فى الثامنة عشرة من عمره وكان قد أصـبح فقيها فى اللغة الكلاسيكية يلقى محـضرات موسمية قد حاول أن يتدخل فى الجدل الرومانسى.ولقد كتب رسالة إلى المجلة الدورية التى نشرت تزكيات السيدة دى ستال لترجمة أدب شمال أوربا ؛ لكن المجلة رفضت طبعه.وبعد عامين فى عام ١٨١٨ عندما كان الجـدل محتدما للمرة الثانية أرسل

(٤٩) الصحيفة (أدنبره ، ١٨٩٠) المجلد الأول ، ص ١٤ وعن علاقته بهوبهوس انظر : فنسنت

(٥٠) هى فترة حركة تحرير وتوحيد إيطاليا فى القرن التاسع عشر (المترجم)

ليوباردى رسالة علمية مطولة عن الشعـر الرومانسى لمجلة أخرى وللمرة الثانية رفُضت [٥١] والرسالة الأولى هى تأكيد مزهو بالوطنية الإيطالية : « إذا لم تكن أوربا قد عرفت بارينى والفيـرى ومونتى وبوتا فالخطأ فى رأيى ليس خطأ إيطاليا » [٥٢] . كما هاجم ليوبـاردى أيضا المحاكـاة وأى أمل فى تأثير التـرجمات ودعـا الإيطاليين بشكل غير منطقى شـيئا ما إلى قراءة اليونانيين والرومان وتجـاهل تقارب شمال أوربا . والرسالة الثـانية « مقال من إيطالـيا عن الشعر الرومـانسى » رغم أنها مسهـبة ومطنبة تقرر مـاهية الوضع النقدى الذى يريده بالنسـبة لبقيـة حياته . والرومانسيون (وليوبـاردى لم يعـرف آنذاك سوى الإيطاليين والسيدة دى ستال) مـخطئــون لأنهم لايفـهـمـون أن الشعـر وهم ، وهم تخـيلى يحـتـاج إلى الأسطورة والأساطير القديمة والحلم بالعصـر الذهبى « انظروا إذن فقد تجلى فينا واتضح بل تجلى واتضح فى كل إنـسان الميلُ الشـامل نحو مـا هو بدائى ،وأنا أعنى فينا أنفسنا أى فى أناس هذا العصر وفى أولئك الذين يحاول الرومانسيون أن يغـروهم بأن الطريقـة القـديمة والبدائـية فى الشـعـر لاتصلح لهم . لهـذا بالعبـقرية التى لدينا نحن جميـعا من ذكريات الطفـولة يجب أن يحلم الإنسان كيف كانت تـلك { العبقرية } التى لد ينا جـميعا من الطبـيعة الثابتـة والبدائية والتى هى لا أكـثر ولا أقل ، تـلك الطبيـعـة التى تكشف نفـسهـا وتحلم فى الأطفال ؛ والصور والشطحات الخياليـة الطفلية التى نتحدث عنها هى بالضبط

(٥١) رسالة مؤرخة فى ١٨ يوليو ، ١٨١ فى « الشعـر والنثر » ، المجلد الثانى ، ص ٥٩٧ ومابعدها : المصدر السابق ، ص ٤٦٧ - ٥٤٩ وكلاهما قد نشرا لأول مرة عام ١٩٠٦

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٥٩٩

الصور والشطحات الخيالية لدى القدماء » (٥٣) . وهكذا فإن الشعر معروس فى حيننا « لللطبيعة » ، طفولة البشرية ، شباب الإنسانية . إن شعراءنا يتغنّون بالطبيعة وبالأمور الخالدة والتى لا تتغير وأشكال وأشياء الجمال ، بالاختصار بأعمال الرب ؛ بينما الرومانسيون يتناولون الحضارة وماهو وقتى ومتغير - أعمال الناس (٥٤) . إن ليوباردى يرى التناقض بين التوصية بالمحلية والنفعية والتحديث فى البيانات وبين نزعة العصور الوسطى فى شمال أوربا التى يريدون أن يقدموها ، لكنه لم ير (ويصعب أن يستطيع أن يفعل هذا) حتى أن نزعته الهللينية المتأججة بتوحدها مع الطفولة والقديم وعصر الشعر كانت مركز الكثير مما كانت يسمى فى موضع اخر الرومانسية .

ولا يمكن أن نكرر أن علاقات ليوباردو النقدية مليئة بالعقائد والمصطلحات الخاصة بالكلاسيكية الجديدة . وآلاف الصفحات العديدة من كتبه الشائعة المبتذلة « الكشكول » المخصصة للغات والمؤلفين الكلاسيكيين وتظهر اهتماما فنّياً بل يكاد يكون حَرفيا بالدراسة الكلاسيكية. وهى حاشدة بأسماء الناشرين والمعلقين الألمان. وهناك صفحات عديدة مليئة باقتباسات من فولف وموللر عن المسألة الهوميروسية وكثير من تنظير ليوباردى يتحرّك عبر روتين محكم : المحاكاة البهجة على أنها غاية الشعر ، الأسلوب على أنه محك الفن الجيد ، والاحتمالية هى المفاهيم التى ترد مرارا وتكرارا . وعندما رسم ليوباردو خطوط كنز غير مكتوب « عن الحالة الراهنة للأدب الإيطالى » ملأه بتوصيات لتزويد النواقص فى الأدب الإيطالى من الأجناس المختلفة : إنه يستنكر نقل نثر متناغم

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٤٨١

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٤٩٦

متدفق غير متأثر بشئ ، وهو يريد أن تتوفر فصاحة إيطالية وكوميديا جديدة وملحمة نثرية بأسلوب « تلماك » لفينلون وهكذا [٥٥] . ومن الصعب أن نتصور شيئا أكثر خارجية وأكثر « علميةً » بل حتى ميكا يذكية فى إيمانه بالنسق المتآزر والتفرقة بين الأنواع الأدبية . بل إن تأملات ليوباردى عن نسبية الجمال والذوق لاتكاد تتجاوز النزعة الشكية فى القرن الثامن عشر .

كما أن الإنسان لايستطيع أن يتجادل فى أن ليوباردى كان يميل بشكل تعاطفى مع المؤلفين الذين قد نسميهم اليوم رومانسيين . لقد أعجب براوية « آلام فرتر » و « كورنيه » [٥٦] . وأحيانا تكون لديه كلمات مديح لبايرون وإن كان يعدّه عادة باردا ومتأثرا ، خاليا من الشعور الأصيل [٥٧] . ولايكاد يوجد مؤلف معاصر أعجب به ليوباردى حقا . ولم يحظ فوسكولو ومانذزونى إلا بمدح متوسط للغاية [٥٨] . بل زيادة على ذلك فإنّ ليوباردى أعتقد فى نفسه على أنه الوحيد فى فترة التفسخ وقد دفع تزايد وضعه وعزلته مرارته كى تجدلها مخرجا فى الهجائيات ضد التقدم الحديث والقرن بصفة عامة . لقد عاش ليوباردى فى الماضى وفى ماضيه وفى إيطاليا القديمة وفى القديم .

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٩٤ – ٦٩٧

(٥٦) « الكشكول » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٤ ، ص ٨٦ ، ص ٨٣٩ وهناك فقرات عديدة مقتبسة من « كورنيه » مع تعليقات عليها .

(٥٧) الشعر والنثر ، المجلد الثانى ، ص ٥٣٩ – ٥٤٠ لعليم على بعض النظم المترجم من بايرن : الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٢٣٠ ، عن كورسير ' المجلد الثانى ، ص ٢٩٤ فى الملاحظات فى الهامش ، ص ٤٧١ وهذا يتوازى مع مونتى ، المجلد الثانى ، ص ٦٨١ - ٦٨٢ ، بايرون باردٌ ورتيب .

(٥٨) الكشكول المجلد الأول ، ص ١٤٢٥ يتحدث عن « تألق » العبقرية عند الفييرى وفوسكولو. وليوباردى قد التقى بمانزونى فى ١٨٢٧ وأحبه كشخص (الرسالة ، ص ٧٨٤ ، ص٨٢٦ ، ص ٨٤٩) غير أن حكمه على الواش الناجحات » فاتر (الرسالة ، ص ٧٨٣ ، ص ٨٢٥ ، ص ٨٤٩)

ولكن إذا توغلنا فى « الكشكول » فإننا نصل وسط اضطراب الملاحظات الفقهية اللغوية أولى سلسلة من الأقوال البارزة للغاية عن الأدب التى يجب أن تغير إلى انطباع أولى مصطنع لقناعة ليوباردى والتزمت الكلاسيكى الجديد . وفى الحقيقة ، فى هذه الصفحات القليلة والتى كتب معظمها حوالى ١٨٢٧ يؤكد ليوباردى على نحو أكثر جذرية وتطرفا عن أى إنسان آخر فى أوربا المعاصرة الرأى الذى يذهب إلى أن الشعر غنائى و « عاطفى » وليس شيئا آخر . وليس الشعر الغنائى وحده هو الذى يسمى « ذروة الشعر » « الشعر الحقيقى والخالص فى كل إمتداده » ، « النوع الخالد والشامل لأنه كان الأول فى الزمن » (٥٩) ، لكن نتائج هذا الرأى قد جرى رسمها بشجاعة كبيرة . يقول ليوباردى فى مدخل حاسم إن الشعر « يتألف من البداية فى هذا النوع وحده . وماهيته هى دائما أساسا فى هذا النوع ، الذى أصبح غالبيته مشوّشاً معه ،وهو أشد [أنواع] الشعر حقيقة من كل القصائد وإلى ليست هى قصائد إلا بقدر ماهى غنائية » (٦٠) . إن الصفة الغنائية تستمد من الحساسية أو الشعور غير أن الشعور عند ليوباردى ليس انفعالا مباشرا كما فى البساطة الزائفة للأغنيات الشعبية ، (٦١) بل هو بالأحرى الذكريات والذكرى التى تستدعى الطفولة والماضى القديم . إنّ مجرد البالغة فى الحماسة بالأحرى تعوق الشعر . وشعره هو يجرى تصوره فى وصفه الإلهام يدوم دقيقتين ،

(٥٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣ ؛ المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦٣ ؛ المصدر السابق ، ص ١٢٨٣

(٦٠) المصدر السابق ، ص ١٢٨٤

(٦١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩ ؛ عن الشاعر ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١١٨٢ ؛ الشعر والنثر ، المجلد الثانى ص ٥١٦ – ٥١٧

ولكن حتى أقصر قصيدة تستغرق أسبوعين أو ثلاثة أسابيع من أجل التطوير والتنقيح . ومع هذا بدون إلهام ما كان يمكنه أن يكتب : « إن الماء يستطيع أن يتدفق من جذع شجرة على نحو أسرع فى التوّ من نظم مفرد من فمى » (٦٢) .و هكذا يقول ليوباردى سابقا الكسندر بوب إن « أعمال الشعر ترغب بحكم طبيعتها الخالصة أن تكون قصيدة » (٦٣) .ويقول ليوباردو إن الشعر فى تناقض واضح مع الأقوال السابقة ليس هو المحاكاة ولايمكن أن يكون المحاكاة « إن الشاعر يتخيل : والتخيل يرى العالم لا كما هو ؛ إنه يُفَبرك ويبتكر » . « إن الشاعر هو مبدع ، مبتكر » ، « حاجة إلى التعبير عن المشاعر التى يعيشها حقا » (٦٤) . وفى هذه الفقرات يتوحد « التخيل » مع « المشاعر » أو على الأقل يتجاوران . ومع هذا فإن ليوباردو غالبا ما يرسم فرقا تاريخيا بينهما : إن التخيل ينتمى إلى القديم وإلى الطفولة ومن ثم فهو ماض وقد ولّى ولايمكن استرجاعه ، بينما المشاعر التى هى تذكر أو حتى تسمى صراحة « القدرة على الشعور بالألم » هى ميزة ولعنة المحدثين (٦٥) . والخطابية التاريخية المتضمنة هى خطابية بسيطة ، ذات طابع مصطبغ بصبغة روسّو فى تكوينها مشابهة نوعا للتقابل الذى قال به شيلر بين الشعر الفطرى وشعر الوجدان . فالقدماء هم الطبيعة ؛ لقد عاشوا فى الطبيعة وأبدعوا من

(٦٢) الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٥٠٥ - ٥٠٦ ؛ المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٢٧ - ١٠٣٨ ؛ عن عمليته الإبداعية « الرسائل » ص ٤٧٧ - ٤٧٨

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١١٨٢

(٦٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١١٨٣ ؛ المصدر السابق ، ص ١١٨٢

(٦٥) المصدر السابق ، ص ١٤

خلال تخيل عالم جميل للوهم الذى يجعل ظلام هذا العالم مما يمكن إحتماله . ويقول ليوباردو إن « أعمال العبقرية تفيد دائما كعزاء ، حتى عندما تصور خواء الأشياء ، حتى عندما تظهر لنا وتجعلنا منغمسين فى التعاسة اليومية للحياة ، حتى عندما تعبر عن أشد أشكال اليأس رعباً » (٦٦) وحتى معرفة زيف كل الجمال والعظمة هو نفسه جميل وعظيم . ولكن مع تقدم الحضارة وانتشار التنوير قُذف بالإنسان حتى فى بؤس أشد عمقا : لقد جفت مصادر التخيل ، ولقد ذوى عالم الوهم ، ولم يبق أمام الشاعر إلا التعبير عن مشاعر الحزن واليأس « إن القوة الإبداعية للتخيل هى تماما خاصية القدماء . ومنذ ذلك الوقت أصبح الإنسان بشكل دائم تعسا . ولكن ماهو أسوأ هو أنه قد أدرك هذه الحقيقة وهذا سبّب له تعاسته وأكثرها (٦٧) .

لقد رأى ليوباردو تأكيدا لخطاطية التاريخية ماثلة فى تاريخه الشخصى الخاص . ولقد مرّ بفترة مبكرة من الإبداع التخيلى اللاشعورى ، ثم مّر بأزمة فى عام ١٨١٩ تعلم منها أن يشعر بتعاسة العالم « بل يمكن للإنسان أن يقول - إذا جاز لنا أن نقول بدقة - إن القدماء وحدهم كانوا الشعراء وأن اليوم لايوجد إلا الأطفال والشباب وأن المحدثين الذين عندهم هذا الاسم ليسوا سوى فلاسفة . وأنا على الأقل لم أصبح عاطفيا إلاّ عندما فقدت التخيل وأصبحت غير حساس بالنسبة للطبيعة وتكرست للعقل والحقيقة ، بالاختصار أنه الفيلسوف » (٦٨) . هذه الإدانة الذاتية للفلسفة لم تكن على أية حال نهائية .

(٦٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣

(٦٧) المصدر السابق ، ص ٥١١

(٦٨) المصدر السابق ، ص ١٦٢

بل بالأحرى إنها طرحت مشكلة ليوباردو : هل يمكن أن يوجد شاعر فى هذا العصر الحديث ؟ أن يصبح الإنسان فيلسوفا واضح أنه إنكار للشعر « كلما زاد الشعر فلسفة قلت شاعريته » (٦٩) . إن الفلسفة تريد الحقيقة ، والشعر يريد الكذب والوهم . « إن الفلسفة تصر وتدمرّ الشعر ... هناك حد لايمكن عبوره ، هناك عداوة بينهما ، وهى عداوة لايمكن إلغاؤها أو طمسها » (٧٠) . فإذا كانت الفلسفة معادية للشعر فإنّ العلم كذلك . إن الشعر لم يتحسّن مُنذ زمن هوميروس (٧١) . بينما العلم يقوم باكتشافات كل يوم .

وسيرورة العقْلنَة المميتة يجرى تصويرها أيضا فى تطور اللغة . إن اللغة الأصيلة هى لغة شعرية وغنية فى التضمينات وهى مجازية وغامضة وملتبسة واللغة الحديثة تميل إلى التجريد والمصطلح الفنّى لا الكلمة . وهكذا ينتقص ليوباردى دوما من اللغة الفرنسية (والشعر) على أنها مجرد نثر وأنها تستطيع أن تحضّ الشاعر على إستعادة المعانى الأصيلة للكلمات والحفاظ على الأساليب المهجورة واستخدام الكلمات الشعرية غير المحددة والغامضة (٧٢) .

والتأكيد على الشعر الغنائى الذى التقينا به عند هردر أو فوسكولو يصبح أكثر مدعاة للدهشة عند ليوباردو عندما نراه يستخلص النتائج وينتقص من الملحمة والدراما ، وهذا بعيد كل البعد عن فكر هردر الذى أراد على الأقصى

(٦٩) المصدر السبق ، ص ٨٢٨

(٧٠) المصدر السابق ، ص ٨٢٩

(٧١) المصدر السابق ، ص ٨٧

(٧٢) الشعر والنثر ، المجلد الأول ، ص ١٥٧ ' الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٧٣١ ، ص ١١٤٥ ، ص ١٣٧٢ ، ص ١٢١٦ - ١٢١٧

أن يتمثل كل الأجناس الأدبية فى جنس أدبى واحـد . ولقد بذل ليوباردى جهده فى محـاولات مماثلة لينفى الفـرق بين الشعر الغـنائى والشعر الملـحمى .وهو يسمى الملحمة ترنيمة على شرف الأبطال والشعوب والجيوش : ترنيمة مجسّدة فى الخارج فحسب » [٧٣] . والملحمة « طالما أنهـا تعمل وفق الطبيعـة والشعر الحقيقى على ماهو عليه والتى تتألف من أغْنيات قصيرة مثل القصائد والترنيمات المصطـبغة بصبغة الشاعر أوسيان إلخ . فإنهـا تتضمن إلى الملحمة » [٧٤] وليوباردى يبحث عـن تعزيز لموقفـه فى نظرية مؤلـف عن أصل هوميروس فـى الأغنيات ويلمّح حتى إلى تحويل لخمان لخطاطية مـؤلف إلى قصيدة « نيبلجنليد » وبدون معلومـات عن الأوزان الغنائية لأقدم الملاحم الرومـانية [٥٧] .غير أن ليوباردى يُعْمل عقلـه بحـرية أكبر عنـدما يكف عن مثـل هـذه التوفيقـات ويقــول إن « القصيـدة الملحمية قـائمة ضد الطبيعـة الخالصة للشعر . وهـى تقتضى خطة متصورة ومرئية ببرود شديد . فما شأن عمل يتطلب عدة سنين لإكماله بالشعر ؟ إن الشعر يتألف أساسا فى التهور » [٧٦] .

أما الدراما فإنهـا تبدو على نحو أسوأ . إنّها تنتمى حـتى إلى الشعر على نحو أقل من الملحمة . « إن التظاهر بوجـود عاطفـة و شخصية ليست عنـده (وهى ضـرورية فى الدراما) أمـر غـريب بالمرة على الشـاعر : فـلا أقل من

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦٣

(٧٤)المصدر السابق ، ص ١٢٢٦

(١٥) عن مؤلف المصدر السبق ، ص ١١٤٧ ومابعدها ، ص ١١٥ – ١١٨ : عن« نيبلنجن » المصدر السابق ، ص ١٢٠١ ومابعدها ، من نيبور فى الترجمة الإنجليزية ، المصدر السابق ،ص ١٢٦٨ عن الأوزان الرومانية

(٧٦) المصدر السابق ، ص ١١٨٠

الداعاة الدقيقة والصبورة لتشخيص شخص آخر وعواطفه . وكلما كان الإنسان عبقـريا كان شاعـرا ، وكلمـا زادت مشـاعره التى يعرضهـا إزداد رفضا إن يضع الأمر على عـاتق شخـصية أخـرى وأن يتحدث باسم شـخص آخر وأن يحاكى » (٧٧) . ولقد أدرك ليوباردى أن الراوية والقصة إلخ هى أقل عزبة بكثير بالنسبة للعبقرى عن الدراما والتى هى بالنسـبة له أكثر أخباس الأدب كلها عزبة ولأنها تتطلب أقـصى مراعاة للمحاكـاة وأكبر تحول للمـؤلف إلى أفراد آخرين وأكثر نكران تام للذات وأقصـى استسلام كامل لفرديته وهى أمـور يتمسك بها إنسان العبقرية بشدة أكبر من أى مخلوق اخر » (٧٨) . وفى تصدير إلى قصيدة رعوية لم تكتمل هى « تلسيـللا » (١٨١٩) رفض ليوباردى من قبل « الحيلة التعسة للعقـد والالتواءات الشديدة التعقيد الخاصة بالحـبكة للحفاظ على انتباه المشـاهدين وفـضـولهم » (٧٩) ، لأن الحـبكة عنده هى أدنى وأقل كل عناصـر الشعر . وحتى التـراجيديا اليونانية التى يصعب إدانتـها بالخطأ بالاهتمام الزائد بالحبكة تـبدو لليوباردى مـادية وخارجـية . لقد أراد اليـونانيون تأثيـرات قوية وأحاسيس عنيـفة مليئة بالطاقة ومـوضوعاتهم المفضلة هى الرعب والتـعاسات الفردية والشـخصيات المتفـردة والعواطف غير الطبـيعية ؛ لقد كـــانوا صيادى إحـــساس : وهـــو شئ يحبـه ويـريده بايرون والرومـانسـيـون . كـمـا أن أريسـتوفانيـس لايحظى بالإعجـاب فى عينى ليـوباردى : فكوميـديانه مليـئة

(٧٧) المصدر السابق ، ص ١١٨٢

(٧٨) المصدر السابق ، ص ١١٩١

(٧٩) الشعر والنثر ، المجلد الأول ، ص ٤٢٤

بالابتكارات الحاشدة بالشطح الخيالي غير الطبيعي والشخوص المجازية والضفادع والسحب والطيور [٨٠] .ونحن إذا قدّمنا وجهة نظر ليوباردى فى الشعر فإننا لن نندهش أنه فى النهاية يظل أمامه القليل ليعجب به . لـقدكان هناك القدماء بطبيعة الحال . هوميروس وبندار وأنا كريون وفرجيل ولوكريشوس بل وحتى لوسيان وهؤلاء ظلوا آلهة جبل البرناس الخاص به . لقد كان هناك دانتى والذى يُسمى عمله « الكوميديا الإلهية » - على نحو طاغ - « غنائية طويلة حيث الشاعر ومشاعره واضحة دائما » [٨١] . ولقد كان هناك بترارك وهو وحده بين المحدثين الذى لديه شجن والذى كان بوضوح أنموذج أسلوب ليوباردى المبكر الخاص به . لكنه توصّل أخيرا إلى نتيجة مفادها أنه لايوجد إلا جماليات شعرية بسيطة لديه ليعجب بها [٨٢] . ولقد كان هناك تاسو والذى كان مصيره فى ظل ليوباردى يحظى برقة شخصية ، ولقد كانت هناك أشياء جميلة قليلة عند كايبريرا [٨٣] وتستى [٨٤] . غير أن متاستاسيو كان آخر المغنين فى إيطاليا وربما الشاعر الوحيد منذ تاسو . ولم يكن لدى بارينى عاطفة كافية تجعله شاعرا ، وحتى الفيرى كان بالأحرى فيلسوفا لا شاعرا (كان مفكرا عقلانيا بالمعنى الذى عند ليوباردى) [٨٥] .

(٨٠) الكشكول ، المجلد الثانى ، ص ٤٧٣ - ٤٧٦

(٨١) المصدر السابق ، ص ١٢٣٠

(٨٢) الشعر والنثر المجلد الثانى ، ص ٥٢٥ ، ص ٥١٨ إلخ ؛ الرسائل ، ص ٧١٢ (١٨٢٦)

(٨٣) جابر بللو كايبريرا (١٥٥٢ - ١٦٣٨) شاعر إيطالى أدخل ابتكارات فى الشكل الوزنى الذى أخذ به الشعراء من بعده . وعمله يشمل الملاحم والقصائد والهباشيات والرعويات (المترجم) .

(٨٤) فولفيو تستى (١٥٩٣- ١٦٤٦) شاعر إيطالى له قصاصه الخاصة وهو يتبادل الموضوعات الأخلاقية والسياسية وعبث الثروة والقوة . (المترجم) .

(٨٥) الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٤٩٩ ، ١٤٢٥

ولقد ازداد ذوق ليوباردى تعقيدا وتعقيدا : «لقد كانت سمته الشخصية للشعر تبدوله بازدياد على أنها السمة الأصيلة للشعر . ومثل هذه النزعة القطيعة هى شئ صادق بالنسبة لكل فنان . وفوق كل شئ ، كان ليوباردى شاعرا أولا ودائما وناقدا أحيانا فقط . لم يكن لديه شئ من التسامح والفضول بالنسبة للعالم الإبداعى حوله مما كان لدى النقاد الرومانسيين العظام . ورغم خطاطية التاريخية عن تدهور التخيل لايكاد يكون مشبعا بروح تاريخية أصيلة . ومع هذا فإن أشد المداخل الأصيلة فى « الكشكول » يجب إبرازها لأنها تمثل حفاظا كاملا لهرمية الأجناس الأدبية فى الكلاسيكية الجديدة . والدراما والحبكة اللتان هما عند أرسطو ماهية الشعر قد أزاحهما ليوباردى ليكونا على المحيط لا فى المركز . والشعر الغنائى الذى استبعده بيكون وهوبز من الشعر والتعبير عن الشعور الشخصى هو الشعر الوحيد ، النوع الأسمى . ولقد دارت العجلة دورتها كاملة .

وعلينا ألا ننسى أن أقوال ليوباردى ظلت فى خصوصية مذكراته حتى عقد السنين الأخير من القرن التاسع عشر ومن ثم ظلت بلا تأثير فى زمانها وإعادة بناء النقد الإيطالى كان عليها أن تنتظر وصول دى سانجتيس الذى أحب ليوباردى ودرسه ، ولكنه استمد أفكاره النقدية من هيجل والألمان الآخرين .

المصادر والمراجع

. . * . .

The pamphlets and articles of the " romanticiism " debate are collected in *Discussioni e Polemiche sul romanticismo (1816 -1826)*, ed. Egidio Bellorini, 2 vols. Bari, 1943. Berchet's Lcamtrilratiamb however, must be seen in Giouanni Berchet, Opere, ed. Egidio Bellorini, Vol. *2 entitled Scritti critic e letterari,* Bari, 1912.

Manzoni is quoted from *Opere varie,* ed. M. Barbi and F. Ghisalberti (Milan, 1943), Vol. 2.

Foscolo is quoted *Opere edite* e postume, ed. E. Mayer and L. S. Orlandini, 11 vols. Florence, 1939. But the writings which are there retranslated into italian quoted from the English versions.

Leopardi is quoted from *Tutte le opere,* Classici Mondadori, ed. F. Flora, 5 vols. Florence, 1949 : *Le poesie e le prose* (2 vas .) ; *Le lettere* ; and *Zibaldone di pensieri* (2 vols).

The only general study is Giuseppe A. Borgese, *Storia della critica romantica in italia,* Naples, 1905; reprinted Florence, 1949.

On Manzoni see Joseph Francis De Simone, *Alessandro Manzoni : Esthetics and Literary Criticism,* New York, 1946 - a diffuse, description of his opinions. There are good comment in F. de Sanctis, " La poetica di Manzoni " (1872), in *La letteratura* italiana nel secolo XIX (Bari, 1953), pp. 19 - 93 ; G. A. Levi, " Estetica Manzoniana, " in *Giornale storico della letteratura italiana, 108* (1936) , 25 - 270 ; and Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histarica,* Buenos Aires, 1942.

On Foscolo, three books discuss the criticism : Eugenio Donadoni, *Ugo Foscolo, pensatore, critico, poeta*, 2d ed. Palermo, 1927; and Mario Fubini, *Ugo Foscolo*, Torino, 1928. Nicoletta Festa, *Foscolo Critico* (Florence, 1953) is the fullest and most enthusiastic discussion. See also Fubini's introduction to Foscolo's *Saggi letterari*, Torino, 1926; reprinted in Romanticismo italiano (Bari, 1953), pp. 106-60. F. Viglione, *Ugo Foscolo in inghilterra* (Catania, 1910). E. R. Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo* (Cambridge, 1949), and *Ugo Foscolo, an Ittian in Regency England* (Cambridge, 1953) are largely biographical. Emilio Santini, "Poesia e lingua nelle lezioni pavesi pavesi del Foscolo," *Giornale storico della letteratura italiana*, 110 (1937) 58-105, analyzes the early Platonism.

On Leopardi see a chapter in Karl Vossler, *Leopardi* (Munich, 1923) and two articles : E. Bertana, "La mente di Giacomo Leopardi in alcuni suoi Pensieri dibella letteratura italiana e di estetica, " *Giornale storico della letteratura italiana*, 41 (1903), 193-283; and M. Fubini "L'estetica e la critica letteraria nei Pensieri di Giacomo Leopardi," *op. cit., 97* (1931), 241-81. Romualdo Giani, *L'estetica nei Pensieri di Giacomo Leopardi* (Torino, 1904, 2d ed. 1929) tries to construe a system of Leopardi's aesthetics.

(١١)

الرومانسيون الألمان الأصغر

جويْرِس

فى حوالى ١٨٠٦ أصبح التغير البارز فى المناخ الثقافى الألمانى ملحوظاً . وقيام نابليون وسقوط بروسيا فى معركة يينا آثارا وطنية حارة تحولت ضد أفكار الثورة الفرنسية والتبشير الكلى بالإنسان والعقل المرتبطين بالقرن الثامن عشر . والكلاسيكيات الألمانية والكتاب الرومانسيون الأقدم كانوا وطنيين ألمانا ممتازين فقد شارك الأخوان شلجل بالنشاط الفعال فى الكفاح ضد نابليون . لكن الأعضاء فى الجماعة الأصغر وهم فى حوالى العشرين أو الخامسة والعشرين فى العمر فى ١٨٠٦ انتابتهم الهواجس بمسألة القومية إلى درجة غريبة جداً عن العقل النظرى للأخوين شلجل . والنظريات الأدبية والنقد لدى الجماعة شهدت هذا التغير : فكلها تحوّلت إلى دراسة الأصول ، الماضى الجرمانى القديم والأغانى الشعبية والخرافات وقصيدة «نيبلنجن» وقصيدة «إدا» وبصفه عامة كل شىء اعتقدوا أنه أصيل له أرومة بدائية و«الألمانى» لم تمسّه آفة الحضارة الحديثة ، ومن ثم يأتى الإسهام فى إعادة شفاء الأمة . وهناك أكبر إنجازين من إنجازات الجماعة هما طبعتان : مجموعة الأغانى الشعبية الألمانية «الصبية العجيبون» (١٨٠٥ - ١٨٠٩) بإشراف أكيم فون أرنيم وكلمنس برنتانو والمجموعة الشهيرة الشاملة «الأطفال وأهل المنزل» بإشراف يعقوب وفلهلم جريم (١٨١٢ - ١٨١٥) زيادة على ذلك كان الأخوان جريم مؤسسى ما يعد فرعاً جديداً من المعرفة ألا وهو فقه اللغة الألمانية ، وقد روّجا له بشكل متسع جدا على أنه علم الحضارة الألمانية . ويعقوب جريم بصفة خاصة وضع بشكل مخصوص أسس هذا العلم بجهد مثابر وبقوة موحدة رائعة . وكتابه (النحو الألمانى) (١٨١٩ - ١٨٣٧) لم يكتف بأن يقوم بعملية تثوير دراسة فقه اللغة الألمانية بل قام أيضاً بتثوير كل اللغويات باكتشاف قوانين الصوتيات وتحولات الحروف الساكنة واللّينة إلخ . وكُتب الأخوين جريم الأخرى مثل مجموعة

الخرافـات المحلية والتـاريخيـة الألمانية ودراسة الأسـاطير الجـرمانيـة القديمة ، وأشكال التراث القانونية الجـرمانية والقاموس التاريخى الألمانى الذى شـرعا فيه أوجـد «نزعـة ألمانية» جـرى تناولهـا بشكل يكـاد يكون مفـردا (أو بالأحـرى مزدوجا) . وفى غـمار القرن التاسع عشـر هيمنت النزعة الألمانية على غـالبية الدراسات الأدبية - وليس مجرد النوع الأكـاديمى فحسب - فى ألمانيا ، وأثرت بعـمق فيـما بعـد فى مسـار الدراسـات الأدبية فى انجلتـرا والولايات المتحـدة الأمريكية وكل الأقطار السلافية والاسكندنيافـية . وحتى اليوم فإن التأكيد على الإنجلوساكـسونيـة و(بيوولف)[1] فى برامج الخريجين الأمـريكيين وسط العالم الإنجليزى هو إحياء لهذه النظرة الرومانسية الألمانية .

ومن وجهة نظرنا وهى مركزة على النظريات الأدبيـة والنقد فإن الأكبر من هذه الجماعة هو جوزيف جويرس (١٧٧٦ - ١٨٤٨) اقترب كثيرا من أن يكون ناقدا أدبيا . لقد كانت حياته أساسـا مكرسة لسياسة عودة الملكية الكاثوليكية ، لكنه انْغَمَر (فـيما عدا لفتـرة وجيزة ثمل خلالهـا بالثورة الفرنسية) - باعـتباره مؤمناً بشلنج - فى الفـلسفة الطبيـعية وانشغـل أيضاً بتأملات فى علم الجـمال . ويحتوى كتابه «حِكَم عن الفن» (١٨٢) ثنائيات وقطبّيات تحاول أن تعدّل تفرقة شـيلر بين الشـعـر الفطرى والشـعر الوجـدانى عن طريق الـتفـرقـة بين الفن «الإنتاجى» والفن «التربوى»[2] . وبجانب هذا فإن إسهاماته فى المجلة الفصلية «يوروراِ» (١٨٠٤ - ١٨٠٥) هى فى جانب منها تأملات عن تقابلات العصور

(١) قصيدة إنجليزية قديمة فى حوالى ٣٢٠٠ بيت شعرى وتعد أقدم عمل فى أى لغة حديثة . وهناك طبعات جيدة للقصيدة أصدرها كلبّر (١٩٢٢) وورن (١٩٥٣) . (المترجم) .

(٢) جوزيف فون جويرس . «الأعمال والرسائل الكاملة» بإشراف شلبرج ، المجلد الأول ،ص ٧٣ وما بعدها .

والأنماط . والأدبان الفرنسى والألمانى مفروض فيهما أن تتم مقارنتهما بالسهول والجبال. غير أن المقالات النقدية الأخرى فى هذه الجماعة تظهر المزيد من مقدرة جويرس : تأكده من المعرفة وألمعية فى التشخيص بعقد الموازنات والمجازات المعبر عنها بأسلوب يذكر بأسلوب الألعاب النارية عند جان بول . والإعجاب بجان بول وهردر ونوفاليس أمر متوقع ، لكن المديح الحار لقصيدة «هيبريون» للشاعر هيلدرلين وللتراجيديا الأولى «العائلة الفظّة» لكليست كان جديدا وبحق . وأكثر أبحاث جويرس أهمية بحثه عن جوته والذى يحاول فيه أن يميز مراحل أسلوبه بعقد مقارنة مع تطور النحت اليونانى من النزعة الطبيعية فى الفترة المبكرة عبر إضفاء الطابع المثالى فى السنوات الوسيطة إلى الأسلوب الاحتفائى الشديد فى كتاباته المتأخرة مثل «اللقيطة»[٣] .

وهذه المقالات النقدية المبكرة لم تكن معروفة إلا على نطاق صغير . ولم يبدأ دور جويرس التاريخى إلا مع وصوله إلى هيدلبرج فى ١٨٠٦ وارتباطه ببرنتانو وأرنيم . وكتابه «الثقافة الشعبية الألمانية» (١٨٠٧) يهمنا هنا للغاية . إنه وصف كتيبات القصص الشعبية مثل «فاوست» ومعظم ما فى القرن السادس عشر مع دراسات متطورة لحصادها ومثيلاتها فى روايات العصور الوسطى والخرافات الشرقية وما إلى ذلك وهذا الجزء المحورى فى الكتاب يمكن أن يجعل منه وثيقة مبكرة فى دراسة الأدب المقارن وهجرة الأطروحات التى تعد اليوم بالضرورة قد عفى عليها الزمن . غير أن المقدمة والخاتمة يجعلان منه بيانا بالنظرة المستقبلية للأدب . هذه الكتيبات الشعبية رغم أن أصولها الأجنبية قد

(٣) الحكايات التاريخية الروحية والكتابات الأدبية ، إشراف جونتر موللر ، المجلد الأول ، خاصة ص ٧٤ ، ص٤٩ ، ص ٩٢ ، ص٩٨ ، ص١٠٠ ، ص١٨٨ ، ص١٢٠ .

تأسست فى أمثلة عديدة على يدجويرس نفسه ، جرى إعلانها على أنها أدب شعبى وتعبير عن «الروح الباطنية الأصيلة للأمة الألمانية» وأنها موضوعات «ذروة الأصالة والإخلاص والتكريس» وأنها آثار قديمة مقدسة «وإنّ الأغانى الشعبية والخرافات الشعبية والقصص الخرافية الشعبية والعادات الشعبية وكل أعمال الطبيعة مثل النباتات» تعد من آثار العصور الوسطى المظلمة وبالتالى فإنه يجرى تمجيد العصور الوسطى بدورها على أنها «حديقة الشعر وجنة عدن الرومانسية»[٤] وفى هذا العصر المبارك كان التاريخ دينيا وملحميا وشعريا مزدهراً، وكانت الأمة متحدة فى شعب واحد دون فروق طبقية . وما من محاكاة للقدماء حجبت الإبداعية الوطنية . ومنذ ذلك الوقت لم يرجويرس إلا تفسخا فى القومية والنثر . والتقابل الذى عرضه هردر بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى أعيد رسمه هنا بحدة كبيرة وسُلِّطَتْ كل الأضواء على الشعر الطبيعى الذى يعد وحده الأصيل .

واستعراض جويرس التحليلى المتحمس لكتاب «الصبية العجيبون» (١٨٠٩ - ١٨١٠) يحدد مكانته بأجلى وضوح . «نحن نؤمن بأن الشعر سبق الفن ، والحماسة سبقت النظام . نحن نؤمن صراحة بوجود شعر طبيعى خاص يكون بالنسبة للذين يمارسونه أنه يأتى كما لو كان فى حلم ، لم يجر تعلّمه ولا يمكن تحصيله فى مدرسة ، بل هو أشبه بالحب الأول ، حتى أن معظم الجهلة يعرفونه فى ومضة وبدون مجهود يمارسونه على أفضل وجه عندما لا تحدث دراسته وأنه يكون أسوأ ما يكون كلما جرى فحصه» . وكل عمل فنى أنموذجى «يخرج إلى النهار على نحو ما تدع الطبيعة الحيوانات

(٤) المصدر السابق ، ص ١٧٨ ، ص ١٧٧ ، ص ٢٨١ ، ص ١٧٥ .

والنباتات»[٥]. والشـعر الطبـيعى بسـيط وعظيم ، وهو ينتج أشكاله الخـاصة بالضرورة ، وينمو شكله ومحتواه معـاً فى حياة عضوية مثل النفس والجسم . ولما كان جويرس يدرك أن الأغانى الشعبيـة التى جمعها أرنيم وبرنتانو لا ترقى إلى هذا المثال فإنه تناولها بكل بساطة على أنها بقايا متدنية لماض مجيد أعظم. وقد اعـتبـرها قصيـدة واحدة مـوحدة ، «مرآة مـخلصة للشـعب» ، وهو فى استعـراض مدهش للقوة يعدّد ويشـخّص عدداً كبيراً منهـا فى ترتيب معين وفق الأطروحـات: من الميلاد إلى الموت ، من الحـب الحسى إلى الوجـد الدينى . ورغم أنها مُفْـردة فإنها «تفجرات غنائـية» ، وهى تشكل «كُلاً ملحميـا دراميا» نظرا لأن «رابطة خفية تسرى فى كل الأشياء» . وبالرغم من أن جويرس يدرك أحيانا أن الشعراء الذين لم يؤلفـوا أى شىء آخر إطلاقا قد يكونون هم مؤلفى القصائد الفردية فإنه يفكر فيهم بصفة عامة على أنهم ملكية عامة للأمة . إنهم يضمنون امتيازا لأمة : إن الشاعر الشعبى والأمة شىء واحد[٦] .

فإذا كان الشـعر الشعبى يشكل قصيـدة واحدة بالرغم من أن الأغانى عند أرينم وبرنتانو تنحدر بالفعل من قرون مختلفة وتحـتوى على كثير مما هو متأخر واصطناعى تماما ، فإنـنا نستطيع أن نتخيل بالمثل أن الشعـر الملحمى الموغل فى القـدم يعـد جزءا مـن أساطيـر الأولين . ومـقـالات جـويرس عن قصـيـدة «نيبولنجينليد» (١٨٠٨) كـانت أول مقالات تفحص الموازنات فى الحكم القديمة فى اسكنديناڤيا وتقرير الـنتيجة المستخلصة وهى أن «نيـبو لنجنليد» هى واحدة

(٥) فى طبعة شلبرج ، المجلد الأول ، ص ٣٤٩ ، ص ٣٥٠ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٣٥٩ . ص ٣٧٩ .

من الشذرات الباقية من قصيدة طويلة جدا أو أسطورة[7] . وأكبر كتبه «علم أساطير العالم الأسيوى» (١٨١٠) يحاول فيه أن يؤسس على نحو أكثر اكتمالا أنه لا يوجد سوى شعر طبيعى واحد وأنه متوحّد مع الأسطورة وأن كل الأساطير جاءت من الشرق . ومع مرور الوقت فإن نظريات جويرس القائمة على قراءة واسعة لكنها غير نقدية أصبحت أكثر شطحا فى الخيال . وتجمعت المقدمة فى طرح مقارنة طنانة بين الملاحم الهندية وملاحم هوميروس وأوسيان وملحمة «توترل» وقصيدة «نيبلنجن» . وخطة تاريخ الأساطير الشاملة على أى حال لم تتجسّد من جهة لأن جويرس تزايد فى الانخراط فى الصحافة السياسية.

ولا نجد سوى قلة من كتاباته المتأخرة تناقش ما يسميه «الشعر الفنى» . وهناك عرض تحليلى لكتابات جان بول (١٨١١) يستخدم بمهارة الفروق فى كتابه «المدرسة الأولية» فى مسح مقولب للعبقرية والفكاهة والسخرية والفطنة والشخوص والحبكة والمنظر الطبيعى فى فن التصوير والأسلوب . وبطريقة مماثلة لعرضه التحليلى لكتاب «الصبية العجيبون» ينسج فى أنموذج واحد تشخيصاته لمعظم الشخوص فى روايات جان بول ، باعثا عالما كليا من الفكاهة والعاطفية بالمماثلات والمجازات العبقرية والخيالية ، بل إنه حتى ليعود إلى اهتمامه المبكر بالتقابل بين القديم والحديث ويرسم فرقا بين رؤية العالم اليونانى القائمة على هندسة إقليدس والعالم الحديث الذى ابتدع حسابا تفاضليا ولا متناهيا . ومقارنته بين كنيسة مسيحية وصيغ مغايرة يمكن أن تكون مماثلة لأى

(٧) فى دورية أينسدلر ، وأعيد طبعها فى «أعمال الأخوين أرنيم الشاملة» ، إشراف ف. يفاف (الطبعة الثانية ، فريبورج ، ١٨٩٠) ، ص٤٢ ، ص٧١ ، ص١١٧ ، ص٢٠٩ وأيضاً فى طبعة موللر ، ص٢٠٤ ، ص٢١٦ ، ص٢٢٣ ، ص٢٣٠.

مما جاء فى «الحكايات التاريخية الروحية والكتابات الأدبية» الألمانية المماثلة مستهدفا البرهنة على التوازى الكامل لكل النشاطات الإنسانية(٨) .

وهناك عرض تحليلى متأخر لبتينا فون أرنيم فى «مراسلات جوته مع الأطفال» (١٨٣٥) يحدد بدقة وجهة نظر عودة الملكية الكاثوليكية عند جوته . ويظهر جوته على أنه وثنى ومادى والذى - لمرآى «الأطفال» - قد ارتد مؤقتا بسرعة إلى الحياة . ولم يتبين جويرس الأمر عبر خدعة رواية بتينا ومن المؤكد أن هذا يرجع إلى أن مزاجه مشابه للهستريا الشديدة عندها(٩) ومنهجه النقدى كله قائم فى عقد تماثل دائم وإحتفاء طابع مجازى مما يذكر الإنسان بأسوأ فقرات صارخة فيما يسمى النقد (الانطباعى) فى سنوات ١٨٩٠ . وما يقوله عن جان بول يمكن أن ينطبق عليه . «إنه يجعل أهل ساموید فى سيبريا يركبون بسهولة ظهور الجمال ، والعرب يسوقون مطيهم عبر الصحراء وهم فى عربة مع الغزلان والطيور وهى تغرّد فوق قمم أشجار الزيزفون حتى أن العندليب يصغى والقردة تنساب عبر الإبداعات العاطفية»(١٠) ومن هنا لا نندهش إذا كان جويرس يعتبر أى محاولة لتعريف الشعر (مادية) لأن «الشعر مثل كل شىء مقدس خفى فى ظلام الأسرار»(١١) .

(٨) هناك جزء فى طبعة شلبرج وخاصة ص ٤١٠ والنص الكامل فى مجلة هيدلبرج للأدب ، العدد الرابع (النصف الثانى من العام ، ١٨١١) ص ١٢٠١ - ١٢٣٩ .

(٩) فى مجلة «مور جنبلات فور جبيلدته ستاندة» (١٨٣٥) الاعداد ٧٨ - ٨٧ لم تطبع وما أوردته يستند إلى شولتز جوزيف جويرس الناشر والمؤرخ الأدبى والناقد ، ص ٢١٧ - ٢١٩ .

(١٠) مجلة هيدلبرج ، العدد الرابع ، ص ١٢١٨ .

(١١) طبعة مولر ، ص٤٤٥ ، ٤٤٦ .

الأخـوان جـريم

إنّ ما هو موجود عند جـويرس وقد طُرح بحمية عاطفية كـبيرة فى شلال من اعجازات قد تطور فى الوقت نفسه بشكل أكبر وعلميا على أيدى الأخوين جريم . وبالنسـبة للمسـألة الرئيسيـة وهى الفرق بين الشعـر الطبيعى والشـعر المصطنع كان هناك على أى حـال بعض الاختلاف بين الأخوين . إن يـعقوب جريم (١٧٨٥ - ١٨٦٣) الذى كـان الباحث الأكبر من الاثنين قـد صاغ الرأى الأكثر تطرفا عن الشـعر الطبيعى على أنه يؤلف نفسه بشكل لا شـعورى بعيدا فى الماضى السـحيق المعـتم وتدهور تدريجيـا مع التبـاعد عن المصـدر الإلهى للوحى، عن طفولة البشـرية التى أشعت بالنسبة له فى الضوء السـاطع للتذكر الفـردوسى . وقد أبدى فلهلم جـريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) ثقة أكـبر بالطـبيـعة الإنسانية وكـان مستعدا للاعتـراف بأنه حتى الشعراء المعاصرين يسـتطيعون أن يحقـقوا «الطبيـعة» بل يجب أن يحقـقوها . لقد كـان فلهلم الأكثـر فنية من الأخوين : لقد ترجم الشعر على نحـو جيد ، ونحن ندين له - كما هو ظاهر - بالشكل الأسلوبـى لقصص الجنيات . أمـا يعـقـوب الذى كـتب بأسلوب مصقول بل وغالبا بـأسلوب وحشى لم يكن لديه أى اهتمام بالأدب الحديث . لقد عـاش بالكامل فى الماضى بين الأساطيـر الجرمـانية وقصـيدة «نيـبولنجن» وقصيـدة «إدا» وقصص الجنيات والخرافـات والقصص الخياليـة وكل ما يبدو له قديما وألمانيا . ولكن رغم أن كتاباته مشبعة بنكهة الوطنية الجرمانية الشاملة فإن على الإنسان أن يحذر من أن يعـتقد أنه جاهل أو غير مـهتم بالأمم الأخرى . لقد درس يعقوب وأعـجب بالشعر الشعبى أينما وجده : ولقد نشـر بالأسبانية مجمـوعة من القصص الخـيالية الأسبـانية القديمة «الأشكال البدائيـة للقصص الخـياليـة القـديمة» (١٨١٥) وكان مـن أقدم الدارسين للفـرنسى رومـان رينار

وقصص جريـر التاريخية و«أغـانى الحركة»[١] ولقد تعلّم الصـربية لكى يدرس ويترجم بعض الملاحم الشعبـية الصربية[٢] وظل إيمانه بأوسيان دون اهتزاز حتى فى أخريات حياته.[٣] ولقد اعتـقد أن الشعر الطبيعى كلى عـالمى وإن كان قد نسب للأمم الجـرمانية السـيادة الكبـرى فى إنتاجـه والحفـاظ عليه . والشـعر الفرنسى القـديم يمكن بصفـة خاصة تتـبعه دائمـا إلى بعض المصادر الجرمـانية القديمة المفترضة .

وبينما نجد أن كـثيرا من العروض التحليليـة والمقالات التى كتبهـا يعقوب تحدد مكانته العامة فإن المراسلات مع أرنيم تعطى أوضح بيان . ويؤكد يعقوب جريم أن هناك فروقا خالدة بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى . إن الفرق بينهما فـرق هائل حتى أنهـما لا يمكـن أن يوجدا مـعاً فى وقت واحـد .إن الشعـر الطبيعى القديم قائم على الأسطورة ، ومـعيارنا فى الحكم عليه يجب أن يكون إمّا أنّ الشعر أكثر أو أقل إخلاصا لهذا الأساس[٤] .

ويعبر جـريم عن تقريعه لأولئك الذين يضعـون فروقا جمـالية فى دراسة الشعـر الألمانى القديم : فمهـما يكن ما ندرســه فإنه هو الأسطورة والأسطورة نفسها تصنع كلية معتـمدة على زمانها مما يجعل من الممكن أن نميزها حتى عن الأشكال المشـوهة والميتـة . ومؤرخ الشـعر الطبـيعى يجب أن يشـرح ويصف الأشكال المختلفـة التى ظهرت فيها الأسطورة وأن يتـتبعهـا ارتدادا إلى أصولها

(١) من أجل التفاصيل انظر فرتيزكابيلينكى «يعقوب جريم الرومانى» ، جليفتز ، ١٩١٤ .

(٢) انظر «الكتابات الصغيرة» بإشراف مولهنوف وإبيل ، المجلد الرابع ، ص١٠٠ ، ص١٩٧ ،ص٢١٨ ، ص٢٢٢ ، ص٤١٦ ، ص٤١٩ ، ص٤٢١ ، ص٤٢٧ وقد آزر جريم العمل الذى قام به نوك كارادزيك .

(٣) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص٥٢٧ .

(٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٩٩ – ٤٠١ .

بقدر المستطاع[٥] . والتاريخ - بمعنى الحقيقة الـواقعة - يبدو لجريم دائما ثانويا بالنسبة للأسطورة والشعر ، لكن الأحداث التاريخـية العظيمة ضرورية كباعث على إبداع الأسطورة البطولية[٦] .

ويعقـوب جريم فى دفاعـه عن موقفـه ضد أرنيم يكرر أن «الشعـر هو ما يصدر خالصا من العقل فى الكلمة» . والشـعر الشعبى يصدر من عقل الكل» ؛ «وما أقـصده بالشـعر الفنى هو مـا يصدر من الفرد . وهذا هو الـسبب الذى يجعل الشعر القديم لا يستطيع أن ينادى شعراءه بالاسم : فهو ليس صناعة فرد واحد أو اثنين أو ثلاثة ، بل هو صناعة محـصلة الكل . . . ويبدو لى من غير المطروح ضرورة أن يوجـد هوميروس أو مـؤلف قصيـدة «نيبولنجن» فـالتاريخ يبرهن على الفرق أيضاً من أنه ما من أمة متحضرة قادرة على إنتاج ملحمة ولم تفعل هذا على الإطلاق»[٧] ولاشىء يبدو له أكثـر فسادا من فكرة كتـابة شعر ملحمى اليوم حيث أن الملاحم هى وحدها التى تؤلف نفسها . وفشل «المسيح» لكلوبشتك والتخلى الحكيم من جانب جـوته عن كتابه «أخيل» هى برهان آخر . «لقد كان القدماء أعظم وأنقى وأقدس عنّا ، وعظمة الفجر الإلهى لا يزال يشع عليـهم . ومن ثم فأنا أعـتبر الشـعر الملحـمى القديم (- التـاريخ الأسطورى الخرافى) أنقى وأحسن من شعرنا الفطن أى شعرنا العارف والمشذب والمركب» . «إنّ الشعـر القديم له شكل داخـلى للصدق الخارجـى» . والشعر الفنـى «قائم على الإعداد ، والشعر الطبيعى هو صناعة نفسه»[٨] .

(٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص٢٣ ، ص٢٧

(٦) المصدر الصابق ، المجلد ٧٥

(٧) «أكيم فون أرنيم ويعقوب وفلهلم جريم» بإشراف ستيج ، ص١١٦

(٨) المصدرس السابق ، ص ١١٧ - ١١٨ .

إن الشعر الشعبى لا يتأمل فى أوزانه فهو أشبه بالطائر المغرد الذى يريد أن يصدر نغـمة فإنّه لا يتـأمل فى كيف يؤقلم منقـاره ولسانه وحلقه . إن الشـعر الطبـقى هو على وجه اليـقين ماض بمثل مـا أن شبـاب البشـرية ماض . وإن أشكاله والجناس الصـوتى قائمـة فى الكل : فلا يسـمح للورش أو التـأملات الخاصة بالشعراء الأفراد.[9] .

ومع هذا فإن الطريـقة المنضبطة لتـأليف هذا الشعر الأصـلى الأصيل تظل غامـضة جداً . إن الإبداع الجمـعى يندمج فى أغوار الماضى السحـيق حتى أن أصول الشعـر والأسطورة تندمج وتنشأ فى مواجهة شيء أقـصى مصدر له هو وحى إلهى[10] . والعملية الكلية منذ ذلك الـوقت هى عملية تتآكّل ، فى تواز مع تاريخ اللغة التى يتصـورها يعقوب جريم من أنها تتآكل من رحلتـها البدائية من جرّاء الحالات المتـهاوية والأشكال الصوتية والاضافـات البعدية الاشتقـاقية على الكلمـات الأصلية وما إلى ذلـك . ولم يتمكن أوتو يسـبرسن[11] إلا فى عام ١٨٩٣ أن ينجح فى أن يعكـس هذا الرأى بقوله إن هناك تقدمـا فى اللغة نحو البـساطة وتقليل الالتواء . وأحـيانا نجد يعـقوب جريم يحـاول أن يحدد العملية بشدة أكـبر وأن يميز بين عدة مراحل . وعلى سبـيل المثال يتحدث عن عملية ثلاثية فـيها تأتى الملحمة (الفن الموضوعى الجـمعى) أولا ثم يأتى الشعر الغنائى (الذاتى ، الفـردى) ثانيا ، ثم تأتى الدرامـا (مركـبهـما) أخـيرا[12] أو يتحـدث عن الشعر كـمرحلة وسيطة بين الفكرة الالهـية والأحداث الإنسـانية

(٩) المصدر السابق ، ص١٣٩ .

(١٠) المصدر السابق ، ص١٣٩ .

(١١) أوتو يسبرسن (١٨٦٠ - ١٩٤٣) فقيه لغة دينماركى أستاذ اللغة والأدب الإنجليزيين فى جامعة كوبنهاجن (١٨٩٣ - ١٩٢٢) ساعد على التعليم الثورى للغات فى أوروبا وساهم فى دراسة علم الصوتيات ودعا إلى لغة عالمية هى اللغة النوفيال عام ١٩٢٨ من كتبه «التقدم فى اللغة» (١٨٩٤) . (المترجم) .

(١٢) مولينهوف ، المجلد الرابع ، ص ١٣

(التاريخ) . «خبز الحياة هذا هو أوسع وأكثر حرية عن الحاضر ، وأكثر ضيقا ومحدودية عن الوحى»(١٣) . وإن الملحمة وقصص الجنيات والخرافات المحلية والأغانى الشعبية بل حتى قصص الحيوانات إنما يجرى النظر إليها على أنها بقايا مقدسة للشباب الإلهى ، العصر الذهبى للبشرية . ويتجادل يعقوب جريم بقوة من أجل أن يعتبر قصص «الناصح» الألمانية بقايا دائرة ملحمية أصيلة للقديم البدائى عندما كان الناس يعيشون مع الحيوانات وأدركوا ملامحها الإنسانية على أنها مادة بالطبع . ويؤكد يعقوب جريم العنصر الأسطورى فى قصص «الناصح» وهو يشتق الاسم من كملة ألمانية تعنى الواعظ ، وقد فشل فى أن يتبين النغمة الساخرة والمتهكمة والكهنوتية بشكل قاطع للصور المبكرة فى العصور الوسطى.(١٤)

ونحن لا نعرف إلا القليل للغاية عما فكر فيه يعقوب جريم عن الأدب الحديث . ففى اواخر حياته ألقى خطبة بمناسبة مرور مائة عام على مولد شيلر وهى خطبة تحتفل به وقد راعت ألا تأتى نقدية نظرا للمناسبة الرسمية . ومرة أخرى فإنّ الشاعر مهما يكن مصطنعا وفيلسوفا يجرى تصوره على أنه صوت الشعب ، على أنه الذى يعبر بشكل تجسيدى عن الطبيعة الكاملة للأمة (١٥) . ولكن من جهة أخرى فإنّ يعقوب جريم دائما بارد بالنسبة للشعر الفنى . ففى مناسبات رحلة إلى إيطاليا (١٨٤٤) ندّد بكل الأدب الإيطالى على أنه فن مصطنع ومضامين دانتى ميتة وبترارك يشتق من شعراء التروبا دور المغنيين ويسخر أريوستو من الملحمة القديمة وتاسو مفرط فى النزعة العاطفية . ولا نجد إلاّ بوكاشيو - ونفترض لأنه هو الأقرب للشعب - هو الذى يلقى استحسانا

(١٣) المصدر السابق ، ص ٨٤

(١٤) المصدر السابق ص ٥٣ - ٥٤ وقصص الناصح ، ١٨٣٢

(١٥) مولينهوف ، المجلد الأول ، ص ٣٧٠

فى عينى يعقوب جريم . وهو لا يفشل فى فرز توماسيو من بين كل الإيطاليين المحدثين بسبب جمعه لـلأغانى الشعبية[١٦] فمما يتـفق مع تصوره للشعر الفنى أنه يفكر الشـعـر الأصيل عند هـوراس وكل أتباعـه.[١٧] وحتـى الترجـمات والإعداد من أعمال سـابقة أخرى وتحديث الأساطير القديمـة يجرى النظر إليها بنقص كامل من الحماس . ورواية «الحكماء» لتجنر[١٨] هى عنده فى مرتبة دنيا للغاية.[١٩] ورغم أن أحكام يعقـوب جريم تبدو مبـالغا فيهـا لأى إنسان تربى على التراث الغربى لـلأدب فإنّ ذوقه ليس استثناء بأى حـال من الأحوال. فإنّ المعجبين بهـوراس وفرجيل وراسين وفولتـير والكسندر بوب لايزالون قلة نادرة فى ألمانيا .

ولقـد شارك فلهلم جـريم فى مـعظم المجالات فى آراء أخـيه وأذواقـه . ومناقشتـه لأصل الشعر الألمانى القديم (١٨٠٨) يؤكد أيضا أن التـاريخ والشعر كانا متـماثلين وأن الاثنين شكلا معا الملحمـة . وهو يؤكد أن الرواة لم يكونوا مؤلفى هذه الأغنيات بل مجرد نقلة لها . وهو يستطيع أن يتحدث عن «البراءة واللاشـعور اللذين يؤلف الـكل فيـهمـا نفسـه»[٢٠] وهو ينكر على قـصيـدة «نيبولنجنليد» أى شكل مـحدد : فلابد أنها كانت مختلفـة فى الأفواه المختلفة ولو كانت قد سجلت من قبل لكان قد جـرى حفظها بأسلوب أعظم وأكثر قوة لأن «كل تطور يميل إلى الصـقل والرشاقة وفـيهمـا فإن عظمة الـفكرة الأصلية

(١٦) المصدر السابق ص٧٤ – ٧٧ .

(١٧) أكيم فون أرنيم .

(١٨ إسياس تجنر (١٧٨٢ – ١٨٤٦) شاعر سويدى أستاذ اليونانية بجامعة لويز (١٨١٢ – ١٨٢٦) وهو أسقف من عام ١٨٢٤ ارتبط بالحركة الرومانسية ثم تحول بعد ذلك إلى الكلاسيكية . له ترنيمات دينية وأشعار غنائية فى الحب . وروايته «الحكماء» هى رواية دائرية فى حلقات . (المترجم) .

(١٩) مولنهوف ، المجلد الرابع ، ص ٤٠١ – ٤٠٢.

(٢٠) فلهلم جريم ، الكتابات الصغرى ، بإشراف ج . هينريش ، المجلد الأول ، ص١٠٠

تنحط تدريجيا وأخيرا تختفى بالمرة[٢١] ويُظهر فلهلم جريم بحدة كبيرة (بل يمكننا القول بحدة ليس لها مثيل كما نقول اليوم) هذه الملحمة الألمانية القديمة التى هى نظرية تماما وليس فيها أى تَعلم أجنبى مقابل الشعر البكر فى عصره والذى «لايهم مباشرة ماهية الشعر الألمانى الأصيل» لقد كان نتاج طبقة ، ولما كان الشعر القومى لايزال آنذاك حيا فإنه لم يكن مجرد شعر فنى ، بل شعر «أخلاق» «خارج روح الأمة بالكامل»[٢٢] .

ولكن فلهلم رغم هذه الأقوال كان لديه فهم أكبر بالنسبة للشعر الفنى عن أخيه ، وكانت لديه ثقة أكبر باستمرارية الإبداع الإنسانى . وبينما يأسى يعقوب حتى لترجمات أخيه لقصيدة «إِدَا» والقصائد الدينماركية ويكيف نفسه مع كون الشعر القديم لا يمكن استرجاعه إلا بالنسبة للباحث التاريخى[٢٣] دافع فلهلم عن أشكال التحديث وأشكال الاقتباس بل إنه حتى ليذهب إلى أن الفرق بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى لا يحتاج إلى أن يكون فرقا صارما تماما .

وهو يوافق على وجود وعى فى قصيدة «نيبلنجن» وعند هوميروس ويذهب إلى أن قصائد جوته بالطريقة الشعبية (مثل الملك تول) رائعة روعة أى شيء فى قصيدة «فندرهورن».[٢٤] ومن الناحية النظرية يعترف بأن الشعر الفنى رائع روعة الشعر الطبيعى أو القومى ولكن من الناحية العملية يحكم على الشعر الفنى أيضا من وجهة النظر الجمعية : يجب أن يعبّر عن روح الأمة . وحتى ما هو غير متوقع وما هو فردى تماما يجب أن يقوم على فكرة قومية .

(٢١) المصدر السابق ، ص ١٠٨ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٠٠ ، ص ١٧ ، ص١١٥

(٢٣) رسالة (١٧ مايو ١٨٠٩) من يعقوب إلى فلهلم فى «المراسلات بين يعقوب وفلهلم جريم» بإشراف هـ. جريم وج. هينريش (فيمار ، ١٨٨١) ص ٩٨ .

(٢٤) ستيج ، ص ١٢٤ .

وكل المعرفة والإدراك للشعر أمر جمعى ، إنه صوت الشعب ، والذى يستجيب له جريم حتى لو مجّد فى عملية مسح شاملة أو فى الكتاب الألمان الرئيسيين فى القرن الثامن عشر.[٢٥] لقد امتدح روايات أرنيم ودافع عن اقتباس فوكيه لأساطير سيجورد بسيبريا «إننا محدثون، وما هو حسن فينا هو أيضا حديث . لماذا لا يجب أن يسمح لعصرنا بما حققه أن يعبر عن ذاته وهل يمكن أن ننكر عصرنا ؟» وعلى أى حال هناك هذه التفرقة : «لقد عاشت العصور القديمة فى اللاشعور البرىء ، ويعيش العصر الحديث فى الوعى»[٢٦] .

وفى معظم التفاصيل فإن البناء العام للأخوين جريم قد تصدع منذ ذلك الوقت . ورد الفعل ضد آرائهما قد ذهب بعيدا . لقد تراكمت الأدلة الكثيرة التى تظهر أن قدراً كبيراً مما اعتبراه أدبا شعبيا هو من تأليف مؤلف مفرد فى التراث الغربى وليس له شأن بالقديم . وإن قصيدة «نيبولنجنلند» و«إدَا» وحتى «بيوولف» كلها ليست بدائية كما أنها ليست جرمانية خالصة . وتظهر «أغانى التفاخر» على أنها تأليفات من جانب الرهبان . والأغانى الشعبية وقصص الجنيات والقصص الشعبية كثيرا ما تكون متأخرة فى أصلها ، بل يمكن تتبعها إلى مؤلفين بعينهم وهى حافلة بالأحابيل وتراث الشعر المصنوع . وكثير مما هو مفترض فيه أنه شعر شعبى هو بالأحرى شىء منحدر اجتماعيا إلى الطبقات الأدنى وأن بساطتها وسذاجتها هما بالأحرى نقل لا أصل . وربما لا يزال الإنسان يعترض - كما هو الحادث مع الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه - على أى تشعيب للشعر ، يعترض على أى محاولة للانقطاع عن وحدته[٢٧] ، لكن رد الفعل ضد وجهة نظر الأخوين قد سرى مسراه . فإذا أخذنا فى

(٢٥) ميزيش ، المجلد الأول ، ص ٢٦٦ وما بعدها وهو عرض تحليل لفرانز هورن (١٨١٢) .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٢٤١ - ٢٤٢

(٢٧) انظر بندتوكروتشه الشعر الشعبى والشعر الفنى ، بارى ، ١٩٤٦

الاعتبار المبالغة فى وصفهما فإن الكثير فيه قائم على أساس قوى . إن للشعر فى العصور الوسطى جذوره العميقة فى الشعر الشعبى وأشكال التراث الشعبية . والباحثون يرتدون إلى الرأى القائل إن شعر الحب العذرى له أصوله فى الأشكال الشعبية.[٢٨] والأسطورة تكاد تتضح بشكل ملموس وراء الكثير من الشعر حتى الشعر الذى فى العصور الحديثة ، و«النماذج الطرازية» المستمدة من عالم النفس المعاصر يونج والتى عرضها مودبودكين لا تختلف فى جوهرها عما قصده الأخوان جريم بالأسطورة . فبينما نجد أن قسمة الشعر إلى شعر طبيعى وشعر صناعى من المتعذر تبريرها إذا كانت تتضمن معايير جمالية مختلفة فإن الشعر الشعبى دون شك ليست له طرقه الخاصة من الإبداع والمشكلات الخاصة لنقل الوسط الاجتماعى والذى هو مختلف تماما عن الأدب المكتوب ويمكن أن يشاهد حتى اليوم فى عدة أقطار[٢٩] .

ودراسة الأدب الشعبى هى جزء لا يتجزأ ولا يمكن الاستغناء عنه فى الدراسة الأدبية . ولم يخطىء الأخوان جريم إلا فى دفع الأمر إلى الماضى السحيق للغاية ومن ثم حالا بين الفروق الجلية وبين الأسطورة والشعر الفعلى . وأخيراً لا يحتاج أى إنسان إلى التعاطف مع كراهيتهما ذات التأثير الشديد لتراث الشعر التثقيفى الكامل فى الغرب .

(٢٨) انظر تيودور فرنجز . المنشدون وشعراء التروبادور ، أكاديمية العلوم الألمانية المجلد ٢٤ ، برلين ١٩٤٩ وليو سبتز الأغانى العربية ونظريات تيودور فرنجز ، مجلة الأدب المقارن ، العدد ٤ (١٩٥٢) ص ١ - ٢٢ .

(٢٩) ب بوجاتيريف ورومان جاكوبسون عن الفولكلور (نيجمجن ، ١٩٢٩) ، ص ٩٠٠ - ٩١٣ .

أرنيم وكليست

يتمى أكيم فـون أرنيم (١٧٨١ - ١٨٣١) كمشرف مشارك لإصـدار طبعة من العمل الشـعبى القديم «الصبـية العجـيبون» إلى مبـتدعى موضة الاهتـمام بالأغانى الشعبية . ومقالته الإضافية «عن الأغانى الشعبية» (١٨٠٦) غامضة . بل إنه حتى ليقترح أن انهـيار الأغنية الشعبية قد جعـل الثورة الفرنسية ممكنة[١] وفى رسالة سابقة اقترح أرنيم تأسيس مـدرسة للشعر والغناء فى سويسرا حيث يمكن للشعر أن ينتـشر بين الشعب ومن ثمّ تحظى اللغة فى النهـاية بالقبول من كل أمم الأرض[٢] . غير أن أرنيم سرعان مـا اصطبغ بصبغة الرزانة . وهو فى مراسلاته مع الأخوين جريم دافع عن وجهة نظر مـعقولة جداً . لقد قال لهما إنه شعر بتحمس للشعر الشعبى لا لأنه من نتاج طبيعة وفن مختلفين عن طبيعة وفن اليوم ، بل أيضاً لأنه صمد فى وجه الـزمن . شأنه فى هذا شأن كثير من الأشياء فى زماننا التى تصمد فى وجـه الزمن . لقد (أقسم) أرنيم باسم عشاق هوميروس الذين يترنّمون بالأغانى الشعبية أنه ما من إنسان تغنى بأكثر من شعر إلا وكان هناك بعض الابتكار الفنى حتى لو كان ضئيـلا لما يحققه لا شعوريا[٣] ولقد اعترف بالتـقابل بين الشعر الطبيعى والشـعر الفنى ، لكنه قال إن هذا هو ما رسمه الأخـوان جريم بحدة . إن هناك تطورا بطيئا من الشـعر الجمعى إلى الشعر الفردى . وهناك فن واعٍ فى الشعر القـديم ، والشعر القديم ليس كاملا دائما : فـأحيـانا نجد أن هـومـيروس الرائع يغـفل ويوجد الكثـير من الحـشو الأجوف والأمور المصطنعة فى قـصيدة «نيبلنجن» . ومجهولية الشـعر الشعبى ليست دائما دقيـقة . لقد وجد أرنيم أغنيته تُغنى فى عـدة قرى فى حدود مائة

(١) أكيم فون أرنيم «الاعمال الكاملة» (شارلوتنبرج ، ١٨٤٥) المجلد ١٣ ، ص ٤٤٤

(٢) أكيم فون أرنيم وكلمنس برنتانو ، بإشراف رستيج (شتوتجارت ، ١٨٩٤) ص ٣٨ رسالة بتاريخ ٩ يوليو ١٨٠٢

(٣) أكيم فون أرنيم ويعقوب وفلهلم جريم ، إشراف ستيج ، ص ١٠٩ - ١١٠

ميل بين كل منها ولم يكتشف بعد هذا إلا أن مؤلفها هو شاعر فى أواخر القرن الثامن عشر . وليس كل الشعر الفنى مبتكرا : فهو نفسه يؤكد أنه كتب نظما دون تفكير فى الوزن . ومن جهة أخرى : فإن كثيرا من القصائد الشعبية ، على سبيل المثال القصائد البطولية الدينماركية قد كُتبت لتطرح أنموذجا وزنّيا . والمصادر الخالدة للشعر تتدفق فى كل العصور ، حتى فى الأوقات التى لا يكْتُب فيها نظم . ومن ثمّ فإنّ أرنيم يدافع عن أشكال التحديث والمعارضات الأدبية للأغنيات الشعبية[٤] ولقد شعر هو نفسه أساسا بأنه شاعر أراد أن يختلط بالناس وأن يصبح شاعرا شعبيا هو نفسه .

وفى السنوات المتأخرة من حياة أرنيم توصل إلى تصور للأدب أكثر واقعية وتاريخية تعتبر الأرض والماضى والحقيقة والواقع هى المصادر الخالدة للشعر[٥]. وعلى أى حال فإنّ نقد أرنيم لم يحقق تناسقا حقيقيا . فهناك أقوال أحيانا تظهر أنه يشارك فى نزعة جماعية معادية لما هو عقلى . ففوق كل شىء هو فنان تخيلى أولاً وأخيراً ، ومن ثمّ أمكن له أن يكتب لأوجست فلهلم شلجل : «إن عملا فنياً واحدا هو أفضل من التاريخ الكلى للأدب»[٦] وعندما يدافع عن تمثيلية لأولنشلاجر[٧] لا تستجيب إلا للشعور : «من ليس عنده

(٤) المصدر السابق ، ص ١٣٥ - ١٣٦ انظر أيضا ستيج ، الملاحظة الثانية فون ، ص ٢٢٥ ، ص ٢٢٩

(٥) الأعمال الكاملة ، إشراف جريم ، المجلد الثالث ، ص ٧ زيادة على ذلك لا أفهم لماذا اعتبر ألبرت بجوين هذه الصفحة «واحدة من الصفحات الجميلة العديدة التى كتبها عن فن الشعر» . «النفس الرومانسية والحلم» (باريس ، ١٩٤٦) ، ص ٢٥٦

(٦) رسالة إلى أوجست فلهلم شلجل ، ٢٦ سبتمبر ١٨٠٨ أقتبسها ليدكه فى «النقد الأدبى والنظرية الرومانسية فى أعمال أكيم فون أرنيم» ص ٩١

(٧) آدم جوتلوب أولنشلوجر (١٧٧٩ - ١٨٥٠) شاعر دينماركى وكاتب مسرحى رائد فى الحركة الرومانسية فى الدينمارك تُوج ملك المغنيين الإسكندينافيين له «علاء الدين» تخيل شعرى عام ١٨٠٥ (المترجم)

إحســاس بهـا لن يعـرفها بأشـد التفسيـرات إتساعا ومن لديه فإنه لا يحـتاج إليها»[٨] .

هذه الجـمـاعة الجـديدة للرومـانسـيين قـد أقلعت عن الإنجـازات النظرية للأخـوين شلجل : الاعـتـراف بتـعاون الـشعـور واللاشـعـور فى الإبداع ، والاستبصـار بالوحدة العضوية للمحتوى والشكـل ، ورؤية الشعر ككل شامل واحد يـتطور فى التاريخ . لقـد أنكر الأخوان جـريم بقوة شـديدة هذا الرأى الأخير ، وذلك بقسمـتهما الشعر بين الشعر الفنى والشـعر الطبيعى . وعندما نبحث فـحسب عن الأسطورة بصرف النظر عن الشكل الشـعرى الخاص الذى تفتـرضه نتخلّى عن وحدة الشكـل والمحتوى . والاستـبصار بنصيب الشـعور واللاشعور كان غامضا مـن جراء إحياء نظريات الإلهام . ولكى نوثق هذا فإننا نستطـيع أن نلقى نظرة موجـزة على فقرات من كـتاب مـشهوريـن آخرين فى العصر لم يتركوا كيانا للنقد كافيا حتى يستحق مناقشة خاصة .

فالسيـدة بتينابرنتانو (التى تزوجت أرنيم) اقتـرحت «وحيا مباشـرا للشعر بدون الحدود الصارمـة للشكل ، والتى قد تضغط على العـقل على نحو أسرع وبشكل طبيـعى أكثر»[٩] . ولقد أراد هنريخ فـون كليست (١٧٧٧ - ١٨١١) أيضا الشعر بدون شكل «اللغـة والإيقاع والصوت : هذه عقبات حقـيقية رغم أنها طبـيعيـة وضرورية ، والفن بالنسـبة لها يجب ألا يهـدف إلى شىء سوى جعلها تخـتفى» ، هكذا قال فى رسالة مـفتوحة إلى شـاعر شاب[١٠] . وأكبر

(٨) القصائد المركبة المجهولة بإشراف جيجر ، ص ٢٣٥

(٩) عن جوندروده ، إشراف و . أولكه (برلين ، ١٩٢٠) ص ٤٣٤

(١٠) الأعمال ، إشراف شميت ، المجلد الرابع ، ص ١٤٨

مقـالاته البارزة «عـن مسرح العـرائس» وجد صـورة بارزة دفاعـا عن الإبداع اللاشعورى . إنّ الراقص الـعظيم الذى يألف مسرح العرائس يشـرح للمحاور أن الدمية لديها نعـمة الحركة الآلية واللاشعور ويقـول إن التأمل يفسد الراقص والشاعـر . ولكى يظهر الفـوضى التى تنجم من جراء الوعى الذاتى يتـحدث للمحاور عن شـاب أنيق وهو يحاول أن ينزع شظية من قـدمه تصادف أن رأى نفسه منعكسا فى مـرآة وأدرك تشابه وضعه مع التحفة الفنية البـرونزية الشهيرة التى تمثل الفـعل نفسه . لقـد أصبح الشـاب من جراء هذا عـاجزا عن تكرار الحركة الـرشيقة مهـما يحاول : بالدرجـة التى يزداد بها التأمل حلكة وضـعفا تستضئ اللطافة دائما بمزيد من السطوع والقوة «ولا يوجد إلا بصيص من الأمل حتى أن من يسـقط من حالة البراءة قد يسـتعيده فى الفصل الأخـير من تاريخ العالم ويصبح وهو متحد مع الرب الشعور اللامتناهىّ»[١١] .

وإن أطروحة فقدان اللاشعور هى شىء مشترك فى كتابات كليست : عند الكمينة فى (أمـفتيـريو) وبتسيـلا عندما رأت جثمـان أخيل ، وكولهـاس أمام ضحية لوثر . وتسطيع أن نفهم كـيف استطاع كليست أن يقول : « إن الحركة كلها ، وكل شىء لا إرادى جميل ، ولكن كل شىء يتـحطم ويتشوه بمجرد أن يفهم ذاته . أواه من الفهـم ! الفهم التعس !»[١٢] هذه اللاعقـلانية الأساسـية التى أنكرها على نـحو غـريب النقـاد الذين لم ينظروا إلا فى الجـدل الدرامى المعقـد عند كليست منع كليست وكـثيرين من معـاصريه من أن يصبحـوا نقادا وأصحـاب نظريات . وبينما الإنجـاز الشعـرى الفعلى للرومـانسيين الأوائل -

(١١) المصدر السابق ، ص ١٤١

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٣٢٨

بإستثناء نوفاليس - يبدو اليوم ضئيلا ، فإن الجيل الأجدد لديه أعمال فنية أعظم لتقديره : برنتانو وأرنيم ، كليست و ا . ف . أ . هو فـمان قد أبدعوا عوالم للخـيال أصـيلة . لكنهم عانوا من نـقص النقد الذاتى ، ومن نقص أسـاسى للشكل الذى يحول بينهم وبين وضعهم فى مـصاف الكتاب العظام . ونزعتهم المعادية للعقل جاءتهم بنقمة . فواحـد مهم فحسب (ولم يكن فنانا) يبرز كناقد حقيقى وهام - كما أعتقد - ألا وهو آدم موللر .

آدم موللر

من بين النقاد الأصغر نجد آدم موللر (١٧٧٩ - ١٨٢٩) قريبا للأخوين شلجل وللميتافيزيقا التأملية عند شلنج ونوفاليس . وبعيدا عن إنجازه فى تكييف أفكارهما العامة فى النقد وطبيعة الشعر والفن مع تأكيد شخص جديد مع نص جديد ، فإنّ آدم موللر يبدو لى ناقدا تطبيقيا ذا إدراك حسى كبير وفصاحة . واليوم لا يكاد يكون معروفا حتى فى ألمانيا رغم أن كتابين من كتبه قد طبعا عام ١٩٢٠ وكان هنالك فى ذلك الوقت بعض الاهتمام به كفيلسوف سياسى . وارتداده إلى الكاثوليكية الرومانية فى عام ١٨٠٥ وارتباطه اللاحق مع النمسا فى عصر مترنيخ ساهما فى غموضه حيث أن السمعة فى ألمانيا كانت تتحدد إلى حد كبير من جانب المؤرخين الليبراليين البروتستنت . ولكن لا يوجد مثل هذا السبب لتجاهله اليوم ، وكحقيقة واقعة فإن آراءه الأدبية نادرا ما تتلون بالتعاليم الكاثوليكية الرومانسية بصفة خاصة . وهو ينتمى - دون شك - إلى أصحاب نزعة التوحيد وأصحاب وحدة الوجود التأملية فى عصره مهما تكن الوسيلة الخاصة التى قد وجدها لتوفيق هذه النظرة مع معتقداته الدينية .

ويستخلص موللر بشكل كبير النتائج من النزعة التأريخية عند الأخوين شلجل . وهو يقرر - على الأقل نظريا - لصالح نقد نسبى «توسطىّ» وهو فى «محاضرات فى العلوم والأدب الألمانى» (١٨٠٦) يعرض الرأى القائل إنه لا توجد نماذج خالدة ولا كمال مطلق فى الأدب وأنه لا يجب أن يوجد طغيان للعصور الذهبية . وقيمة الحركة النقدية الألمانية التى بدايتها عند فنكلمان والتى بلغت الذروة عند فريدريك شلجل هى تصور كلية للفن أو الأدب تتطور مثل التاريخ الطبيعى لأى جهاز عضوى : والأعمال الفنية المفردة يجرى تصورها كما لو كانت أعضاء أو أنظمة عصبية أو عضلية لجسم عظيم واحد . وموللر

ينتقد فريدريك شلجل لأنه لم ير هذه الاستمرارية الكاملة للتراث الأدبى ولأنه عاجز عن حل ثنائية الفن اليونانى والألمانى لأنه اتخذ قرارا قطعيا لصالح واحد من الاثنين وهو الفن الرومانسى . ويقول موللر إننا لا يجب بسبب شاعر واحد أن ننسى الشاعر الأعظم ألا وهو الإنسانية أو بسبب قصيدة واحدة أن ننسى القصيدة الأكبر ألا وهى التاريخ . إن هناك نقدا اسمى ، نقدا تأمليا خالدا ، لا يقتصر على معرفة كيف يقاتل بل يعرف أيضا كيف يصالح وهو يقاتل[1] والنقد التأملى فى رأى موللر لا يتضمن خضوعا كاملا لكل حُكْم ، فكل عمل فنى يجب الحكم عليه بمكانته فى كل الأدب ، إنّ مكانته تكون حسب قوته أو القوة المقابلة . فلا يوجد عمل بدون دلالة ، فكل عمل فى موضعه يساهم فى الكل ، وهو يفعل هذا إنّما يعدّل الكل[2] والنقد لا يحتاج إلى أن يفقد صرامته حتى لو ارتبط بالحرية وتسامح التاريخ[3] وهدفه هو تحقيق التوفيق الجدلى للحكم والتاريخ[4] وعلى أى حال لا يواجه فى أى موضع مشكلة كيف أن هذا «الثقل» أو المكان يمكن تأكيده بدون معايير تعلو على التاريخ .

ويرسم موللر خطاطية لقناعاته من كل جدل محيط خاص بتصالح الأضداد الذى استمده من فيشته وشلنج وعرضه فى أول منشوراته «التعليم المتباين» (١٨٠٤) وهذا الجدل للتوفيق يبدو له أيضاً إلهاما لألمانيا لتكون وسيطا ، أمة تقوم بعملية التركيب والتوفيق ، أن تكون الوسط ، أن تكون مركز أوربا .

(١) المحاضرات ، بإشراف سالز ، ص ٥٢ – ٥٣

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٤

(٣) المرجع السابق ، ص ٦٦ – ٦٧

(٤) المرجع السابق ، ص ٩٢

وتوفيق الأضداد هو أيضا المفهوم الرئيسى فى فكرة موللر عن الجمال والشعر كما عرض هذا فى «فكرة الجمال» (١٨٠٩) الجمال ليس كله ذاتيا وليس كله موضوعيا . إنه حركة إيقاعية ، إنه تناغم ، إنه تناغم بين الإنسان والإنسان . والشعر ليس مجرد فن من فنون الكتابة بالنظم وليس هو روح العالم ، شعر الشباب ، شعر الحب ، شعر الشعر ، والذى سبق أن تحدث عنه فريدريك شلجل . إنه ليس مجرد تقنية ، مجرد اختيار من قائمة من الكلمات المحددة ، كما أنه ليس متوحدا مع شعور بالكون . إن الشعر هو وحدة الأمرين : إنه عرض مصطنع للحياة فى كلمات ، إنه كل ، عالم مغلق (مصنوع) ولايهم قصد الشاعر : رغبته لعرض العالم لا يمكن أن تتحقق باكتمال . الحياة ، ابداع الحياة ، هو غرض كاف(٥) وكل الأضداد تتصالح فى الشعر : الكلى والجزئى ، الفردى والعام ، والخصوصى والمثالى . والشاعر لا يستطيع أن يربط عناصر متناقضة عديدة للغاية : إن عمله لا يمكن أن يكون مفرطا فى الثراء والعظمة والفردية إذا أريد له أن يكون مستوعبا بصفة عامة ، بسيطا حقا ، حرا حقا ، كليا حقا . زيادة على ذلك فإنّ العمل الفنى المفرد هو ذاتية متناقضة على هذا النحو ، إنه نفس وجسم معا ، شكل ومادة ولا يمكن للإنسان أن ينظر فى جزء من العمل الفنى إلاّ من خلال رؤية الكل ، والعكس بالعكس ، لا يمكن النظر للكل إلا من منظور الجزء(٦) إن العمل الفنى كيان عضوى ، يحدث له تنام وهو ينمو . ووجهة نظر الفنان تكون حيث تتوحد المثالية والواقعية ، الحرية والضرورة ، الفن والطبيعة(٧) والقطبية ، ووحدة الأضداد ، هى الفكرة المحورية عند موللر ، إنه يبرز التغيرات فى هذه الصيغ،

(٦) أمشاج من الكتابة (١٨١٧) ، المجلد الثانى ، ص ٣٢٥

إضفاء الطابع القطبى والطابع التمـاثلى على كل الإبداع ، وأحيانا يكون مجاز الجنسين ، الشبات الذى يشل القطبين مع الأنثى والذكـر وهو يهيـمن حتى أن الإنسان لا يمـلك إلا أن يشك فى دوافع موللر . فـالفصـاحة الطنانة الموجـهة لجمهور معظمه سيدات ، تبدو أشبه باحتفال لا يقتصر على الوحدة الكونية بل يمتد أيضا إلى الجنسية الشاملة العاطفية .

ومهمـا تكن المبالغات فى وجهة النظر الجـدلية هذه فإنها تعنى أن تطبـيقه النقدى يرفض التعبير الشائع إمـا / أو لصالح كليهما . ورغم أن معظم الألمان فى عصـره لا يعترفون إلا بمثـال واحد هو الشعـر الرومانى الجرمانى فـإنه كان واحـدا من قلة قليلة جـدا لديه فـهم للمثـال اللاتينى للشـعـر والذوق السليم الفـرنسى والشعـر البليغ وراسين . فـهناك مـحاضـراته «عن الفن الدرامى»[٨] و«محاضرة عن الفصـاحة والتدهور الشديد فى ألمانيا»[٩] . وهناك دفاعات عن الأدب الفرنسى . إن مـوللر يحتج ضد احـتقار الألمان للشعـر الفرنسى . «لا يوجد مخلوق يمكن أن يقول إنه يفهم اليـونانيين والشعراء الرومانسيين إذا نحّى الرومان والفرنسـيين باحتقار جانبا أو العكس بالعكس . لا يوجـد سوى معنى واحد ، مـعنى خالد واحد للفن ، وذلك يجب أن يكون قـادرا على أن يسرى برقة وبود عبـر فن كل العصور»[١٠] ويقابل مـوللر بين الطابع التمثيلى للـشعر الفرنسى والرومانى والطابـع الشخصى للشعر اليـونانى والألمانى وهو يعرف ما يهدف إليه المسرح الفرنسى: المعـيار ، الكلية ، الشكل المنغلق ، الصنعة الفنية ،

(٧) المصدر السابق ، ص ٣٢٩

(٨) ألقيت عام ١٨٠٦ وطبعت عام ١٨٠٨ ، على شكل كتاب عام ١٨١٢

(٩) ألقيت عام ١٨١٢ ، وطبعت عام ١٨١٦

(١٠) أمشاج من الكتابة (١٨١٧) ، المجلد الثانى ، ص ٢١٨ – ٢١٩

النورانية ، الكلية[١١] .

وهذه المناقشة للتراجيديا الفرنسيـة تتوسع فى «محاضرة عن الفصاحة» إلى الحديث عن الذوق السليم . إنه يجب استبعاد الذوق السليم على أنه ضحل : إن عصـور الذوق السليم ، عصور بركليـز وأوغسطس وليون العـاشر ولويس الرابع عـشر تـأتى دائما عـقب عـصور الشـعـراء الأصلاء الـعظام ، عصـور هوميروس ودانتى وشكسبير . ولكن لا يجب أن نعمى عن عظمة كلا الشعراء الأصلاء والشعراء «الذين نتذوقـهم» ، علينا أن ننفذ إلى الوضع الذى كتبوا فى ظلّه ، ويجب أن تحكمنا المشاعر والآراء التى كانت موجودة فى أصل العمل[١٢] بل إن مـوللر ليدافع حـتى عن الوحـدات الثلاث (وهو شىء لم يُسْـمع به فى ألمانيا آنذاك) وإن لم يكن بالطـبع بالحجج الطبيعـية التى لدى أصحـاب التنظير الفرنسيين فى الكلاسيكية الجديدة ، فإنّ حديثهم عن الاحتمال و«الطبيعة» يبدو له لغوا . إن الجـمهور الفـرنسى - على العكس - لا يعبـأ بالطبيـعة ، بل إنه حتى ليريد للفن أن يصـمد بحدة . لقد أقلعوا عن المبـالغة بنفس الطريقة التى أقلع بها اليونانيون عن الأقنعة على خشبة المسرح . والسبب الحقيقى للوحدات لا يجب أن يكون طبيعيا ، بل بالأحرى :

«إن خشبة المسـرح التراجيدية الفرنسيـة هى منبر خطابة واضح ، وهى قد نُصبِّت لهذا المكان الخاص ، لهذا العصر الخاص ، لهذا البلاط ، لهذا التجمع الشعبى الأصيـل ، لأصحاب الألمعية والتى تجمعت خـلال عصر لويس الرابع عشر . إن التراجيديا الفرنسية . . تستهدف تأثيرا محددا جدا . . . وإن راسين

(١١) المصدر السابق ، ص ٢٢٤

(١٢) محاضرة عن الفصاحة ، بإشراف سالز ، ص ١٠٦

قد وضع أمام مكتبه صورة مملكته العظيمة والسلسلة الكلية لأبطاله والجماليات وهى ماثلة فى عقله ، إنه راغب فى أن يبهج فرنسا ولا يفكر فى أى شىء آخر عداه . . . والبريطانى يجب أن يظهر فى زى هذا البلاط الفرنسى ، واستعادة الزى الرومانى ستكون بلا ذوق ، لأن المتحدث سيكون عليه أن ينتهك قيوده ، وتغيير الوسط سيكون بلا ذوق ، لأنه سوف يعنى تظاهرا بالطبيعية التى قد تدمر كل بقية العمل وطابعه . إن خشبة المسرح التراجيدية الفرنسية تتطلب فى لهجة كل الممثلين نوعا من الترنيمة المشتركة عندهم جميعا : والإنسان محتاج إلى أن يتذكر أنه لا يوجد إلا متحدث واحد هو الشاعر ، الشاعر البليغ . وإذا تحدث كل ممثل بطريقته وإيقاعه فسيصبح الأمر بلا ذوق كما لو كان الخطيب يريد أن يغير صوته ليحاكى خصمه عندما يقدمه فى الحديث . إن التراجيديا الفرنسية لن تتحمّل الموت على خشبة المسرح بمثل ما أن الحدث الخطابى لا يجب أن يقطعه أى عرض ،أى منظر على الإطلاق ، أى خصائص مسرحية مبالغة»[١٣] الذوق إذن هو القدرة على الفعل والتحدث والحياة وفق الغرض والأحوال والخصائص ، باختصار وفق الظروف التى يفرضها المجتمع . وهذا يعنى تجنب المبالغة ، استكمال ما فيه نقص ، بكلمة : الذوق يعنى العدل[١٤] .

ويستطيع موللر أن يقوم بهذا الدفاع عن التراجيديا والذوق الفرنسيين لأن لديه إحساسا غير عادى بمكانة الأدب فى المجتمع . وهو يتصور الكاتب (على أى حال على أنّه نمط واحد من الكتاب) على أنه رجل يمثل على المجتمع ، خطيب . بل حتى سياسى بالمعنى العالى للكلمة . وهو نفسه كان خطيبا

(١٣) المصدر السابق ، ص ١١٠ - ١١١

(١٤) المصدر السابق ، ص ١١٣ - ١١٤

وسياسيا وأعجب بالخطباء العظام فى التـاريخ وخاصة إدموند بيرك والذى شعر نحو أفكاره بتعاطف شديد .

وكما أنه رأى الكاتب ممثـلا على المجتمع ، رأى أيضا تأثيـر المجتمع الذى يشلّ الكاتب . ولقد علق على محدوديات شاعر محلى مثل هانزساكس(١٥) ، مدركا أن «الوجود السياسى والاقتصـادى والشاعرى يشترط كل منها الآخرين» . إن الشاعـر لا يستطيع ألا يـعبأ بالظرف الاجـتمـاعى لبلده . والأدب الألمانى يعانى من اعتمـاده فى المعرفة على الكتب لا الحياة ، فإن كتاباته المثـقفة ليست موجـهة إلى جمهـور خاص وإن شعـراءه إنما يغنون لأنفسهم فى عـزلة تامة . ويوصى موللر كعلاج القراءة بصوت عـالٍ والتسميع والخطابة والدراما التى هى الفن الاجتـماعى (على الحقيـقة) . وهكذا فإن مـوللر - على عكس الأخوين شلجل - متذوق ومقـدر لشيلر فقدر رأى فيه خطيبـا ناقصا ، وليس هذا لوما ولكنه مديح : إن شيلر رجل لديه غـرائز سياسية واجتماعـية قوية لم يجد أى تعبير آخر يعبرّ عنها فى ألمانيا فى عصره سوى الدراما .

والدراما نفســها تستطيع ، بل ويجب أن تكون اجتـماعية على نحـو أكبر بالاستجابة على نحـو مباشر أكثر للجمهور . لهـذا يزكى موللر بانتهاك الوهم الدرامى ومحـاولات جرّ المشاهد إلى الحـدث . وهو يقبل مخـاطبة الجمـهور (على نحو ما يفعل هارباجـون فى نهاية مسرحية «البخيل» لمولـيير) ، والجوقة اليونانيـة والأحمق الشكسبـيرى بل وحتى الإلغـاء الكامل للحدود بين خشـبة المسرح والجمهور فى كوميديات تيْك الرومانسية . إن على الدراما أن تعود إلى شكلها الأصلى وأن تصبح احتفالية عـامة لا أن تظل مجرد أبهة جوفاء أو مرآة

(١٥) المحاضرات ، ص ١٨٠

تعسة للعادات[١٦] وموللر وهو يقتفى أثر فريدريك شلجل معجب إعجابا كبيراً بشعرية أريستوفانيس والتى يفسرها بالمثل على أنها «تجلٍّ لحرية الفنان»[١٧] .

والأكثر مدعاة للدهشة والأكثر خروجا على المألوف فى ذلك الوقت تقدير موللر حتى للمناظر الكوميدية المنحطة والتجديفية الإلحادية فى مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى عن عذاب المسيح . وموللر يوافق عليها لأنه يدرك أنها لا تهاجم الدين فى حد ذاته (كما فعل فولتير) بل تهاجم إيمان الإنسان غير السديد والذى ليس على حق[١٨] .

وبالمثل يمكن لسقراط ويوريبيديس أن يريا نفسيهما فى موضع السخرية على المسرح ويمكنهما أن يضحكا مع الجمهورلأن هناك ربا يتربع على عرش خشبة المسرح . ولقد أعجب موللر بهولبرج[١٩] وجوزى[٢٠] وزكّى أحابيل الكوميديا الإيطالية والارتجال والأقنعة التى هى اجتماعية فى تأثيرها . وهى تخلق الصلة المباشرة اللصيقة بين الشاعر والممثل والجمهور . والأقنعة تذكرنا بعروض الأمس : ترتاجليا ، بريجللا ، بنتالون ، تروفالدينو فهى تجمع - كما هو الحادث - «رأس مال من اللذة» يمكن منه أن يستمد الناس ما يريدون[٢١] . وواضح أن هنا مصدر التقدير غير المعتاد من جانب موللر للكوميديا الشعبية فى

(١٦) أمشاج من الكتابة ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٦٧

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٧٥

(١٩) لويفيج هولبرج (١٧٥٤ - ١٦٨٤) أديب نرويجى مؤسس الأدب النرويجى والدينماركى جاب أوربا سيرا على الأقدام وكتب ملحمة كلاسيكية وكوميديات للمسرح الدينماركى . (المترجم) .

(٢٠) كارلوجوزى (١٧٢٠ - ١٨٠٦) كاتب إيطالى هاجم البدع الدرامية وحاول إحياء الكوميديا . (المترجم) .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٢٤٨

البندقية ولكاسبرل وتا دادل وتبنتر[٢٢]

إن الكوميديا يجب أن تكون مفرطة جداً فى المعاصرة أو محلية جداً ، فإن الكوميديا بدون مجتمع حقيقى مستحيلة . وفى الحقيقة إن تاريخ تلك الحقب التى كانت الحياة السياسية الحقة فيها فى حالة فورة[٢٣] وفى المجتمع الحق يمكن لهارلكوين أن يكون فى حالة ألفة مع المشاهدين وهو على خشبة المسرح . وقد يشترك متحدث من الجمهور ، بل وقد يأتى وقت ترتفع الستارة فيه لا لكى يرى الجمهور الممثل فحسب بل أيضا للممثل كى يرى الجمهور[٢٤] . ولم يحدث إلا مؤخرا أن حققت الدراما (الانطباعية) مثال موللر عن مثل هذا التعاون بين الجمهور وخشبة المسرح .

وهناك موضوعات أخرى متكررة فى نقد موللر للدراما لها أهمية كبيرة رغم أننا قد نجد إخفاقات فى صدق آرائه . وموللر مثل فريدريك شلجل فى أخرياته يصوغ بحدة كبيرة الفرق بين الأدب القديم والحديث بمصطلحات أفضلية المسيحية على الوثنية . وفى هذا الصدد فإن موللر ينتمى إلى النزعة المضادة للهلينية الألمانية التى لم تكن ببساطة حديثة ، بالمعنى الذى كان فى القرن الثامن عشر ، ولكنها كانت نزعة مضادة للهللينية خارجة من الحميّة المسيحية ، ولقد آمل موللر فى خشبة مسرح أكثر دينية عما كان يستطيع اليونانيون أن يحققوه[٢٥] . ولقد ظلت التراجيديا اليونانية بالنسبة له تراجيديا القدر : الفكرة الساحقة للقدر هى فكر عنيدة ، والقدماء يعلموننا أن نحتقر

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٨٤

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٤٦

(٢٤) المصدر السابق ، ١٨٥

(٢٥) المصدر السابق ، ص ١٥١

الموت وألا نقهره[٢٦] لكن موللر عكس الأخـوين شلجل وشلنج رغم ردّته إلى الكاثوليكيـة يرى المحـدوديات الخطيـرة عند كالدرون الذى مـجّـده رفاقـه من الرومانسـيين على أنه التراجيـدى المسيحـى العظيم وكالدرون يتحـدث بالمجاز والموسيـقى وبالزخرفة الغـربية - ومن ثم فلا يمكن مقـارنته بشكسبـير الدرامى الحقيقى .

والمناقشة المسـتفيضة لشكسبـير (وعلينا أن نتذكر أنها سبـقت «المحاضرات الدرامية» لأوجست فلهلم شلجل) هى على أى حال مخيبة للآمال فهى ينقصها تصور موحد يتجاوز التركيز المعتـاد على ابداعية شكسبير . وهى تحتوى بالفعل على الكثـير من الملاحظات المهمـة التى أعتـقد أنها أصـيلة . وتجرى مناقـشة مـسرحـيـة «حلم ليلة فى منتـصف الصـيف» فى إطار شكل رقـصـة وتحليل «هاملت» رغم أنه لا يظل رومـانسيا فى تصـوره لشخص هاملت يشيـر إلى ما اسمـاه موللر «المناظر المرآتية» مـثل عرض تمثيليـة داخل تمثيلية والمنظر عند قـبر أوفيليا الذى يعكس كمـرآة لهاملت تأثيره عليه لمقتل أبيه أو جـريمته لبولونيوس على الأطفال الآخرين .

وهناك من الغرابة بما فيـه الكفاية أن موللر يجد تصوره للتراجـيديا الدينية ممثلا أفضل تمثـيل فى «أجمونت» و«تاسو» لجوته . فـفيهما خـضوع تام للقدر يُكافأ فى النهاية برؤية «الحرية الخالدة» . ويعتبر موللر ما يسميه الموضوع المتكرر «للصعود» ضرورى للتراجيديا المسيحية . ومسرحية «أمفيترزو» لكليست (والتى كتب لها موللر تصديرا كله حماس) تحقق وحدة ناجحة لما هو كلاسيك وما هو مسـيحى . زيادة على ذلك ، يأمل موللـر فى إعادة ميلاد فـصاحة مـسيحـية

(٢٦) المصدر السابق ، ص ١٥٤

حقيقيــة يمجدها فوق المحادثة الفرنسية والخطابة المنبــرية البرلمانية الإنجليزية على أنها هى فن المســتقبل . وفى هذه الفقــرات نسمع صوت عودة الملكيــة المضادة لنابليون والـنزعة المحافظة الأوربيــة . وهذا الجانب من مــوللر هو وحده الذى يهم تاريخــيا اليوم . لقــد شوش ما يبــدو لى قيــمة فريدة لاســتبــصاره بالفن الاجتماعى للدراما وفى التراث الحى للشعر (اللاتينى) البليغ .

المصادر والمراجع

•• ★ ••

Görres is quoted from *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften, I* (1803 - 08), ed. Günther Müller (Cologne, 1926) and *Ausgewählte Werke und Briefe,* ed. Wihelm schellberg (Kempten, 1911). On Görres: Franz Schultz, *Josef Görres als Herausgeber, Literaturhistoriker, Kritiker,* Leipzig, 1902.

Jakob Grimm's *Kleinere Schriften* (8 vols. Berlin, 1869 - 90) were edited by k. Müllenhoff and E. Ippel. Wilhelm Grimm's *Kleinere Schriften* are in 4 vols., ed. G. Hinrichs, Berlin 1881 - 97. In addition, I quote *Achim bon Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm* (the correspondence), ed. Reinhold Steig, Stuttgart, 1904. Wilhelm Scherer's *Jakob Grimm* (Berlin, 1885) and E. Tonnelat, Les Frères Grimm: *leur œuure de jeunesse* (Paris, 1912) are the best general books.

Arnim's *Sämtliche Werke,* ed. W. Grimm (22 vols. Berlin, 1839 - 56) has to be used, though far from complete. See also *Unbekannte Aufsätze und Gedichte,* ed. L. Geiger, Berlin, 1892. On Arnim: Herbert R. Liedke, *Literary Criticism and Romantic Theory in the Work of Achim von Arnim,* New York, 1937. Kleist is quoted from ed. Erich Schmidt, 5 vols. Leipzig, 1904.

Adam Müller's *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur and Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland* are quoted from the reprints of Arthur Salz, Munich, 1920. *Über dramatische Kunst is from Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst,* 2d ed. Vienna, 1817. I could see Von der Idee des *Schönen* only in the partial printing in *Phoebus,* facsimile reprint 1924. On Müller: Louis Sauzin, *Adam Heinrich Müller (1779 - 1829). Sa Vie et son œuure* (Paris, 1937), 662 pp.; and Oskar Walzel, "Adam Müllers Aesthetik," *in Romantisches* (Boon, 1934), pp. 11 - 250.

(١٢)
الفلاسفة الألمان

ســــولجـر

يلوح كارل فلهلم فرديناند سولجر (١٧٨٠- ١٨١٩) لأول وهلة عالم جمال آخر فى أعقاب شلنج وأحيانا فى الطريق إلى هيجل . لقد قام سولجر بانتقاد شلنج نقداً مريراً لما اعتبره مثاليته المجردة الزائفة وإقامته على حدة عالما منفصلا للجمال بحيث أن كل الجمال الفردى ليس إلا انعكاساً[١] . لكن مثل هذا النقد لشلنج لايجرى تبريره إلاّ بالنسبة لمرحلة من مراحل تطوره ، وهى الفقرات الأفلاطونية الجديدة فى كتابه « برونو » (١٨٠٢) ؛ زيادة على ذلك فإن سولجر نفسه كثيرا ، ما يقفز إلى عبادة صوفية للجمال الفائق للطبيعة . غير أن الجدل المحورى لسولجر هو أن الجميل لايكون إلا فى مظهره العينى وفى إنفصاله وفى محدوديته وفى حضوره ، وإن الفن هو وجودنا الواقعى المباشر الذى تجرى معرفته ومعايشته فى جوهريته[٢] . ومن شعور سولجر العميق بتناقضات الوجود استخلص النتيجة الجريئة وهى أن السخرية هى مبدأ الفن جميعه . ومن هذه السخرية تمكن من إعطاء تفسير جديد للتراجيديا التى دعّمها بنقد تطبيقى كبير وخاصة عن التراجيديا القديمةوشكسبير وكالدرون .

والمكانة المحورية فى الفن الممنوحة للسخرية هى نفسها تبرز فكرة أن سولجر يستحق البعث اليوم عندما بدأت السخرية ثانية - وإن كانت بمعنى مختلف - تحظى بتمجيد فتصبح لها مكانة محورية فى نظرية الشعر . غير أن الصعاب الخاصة بعرض مكانة سولجر هى لسوء الحظ صعاب كبيرة للغاية لأن عمله الرئيسى « اروين » (١٨١٥) هو سلسلة من المحاورات الأفلاطونية جرى تأليفها على نحو متكلف وغامض حتى أن أعمالا قليلة جداً حتى من الفكر

(١) اروين ، بإشراف كورتز ، من مواضع متعددة

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٩٤

الفلسفى الألمانى يمكن أن يقارن بها فى الكثافة وعدم قدرتها على التوصيل والتواصل .ومن بين المحاورين الأربعة فإنّ أدالبرت يتحدث بصوت سولجر ، ويتحدث أسلم بصوت شلنج ويتحدث برنهارد بصوت فيشته ويبدو إروين على أنه المعلم والذى يطرح الأسئلة . غير أن شكل المحاورة الذى يكتمل بالإطار الروائى والرؤية القائمة على المجاز والكثير من المزاح المؤدب وإن كان وفق أنموذج أفلاطون وكتاب « برونو » عن شلنج - هذا الشكل للمحاورة يلائم سولجر ملاءمة سيئة ويتسبب فى أخطاء عقله الذى يتلمّس طريقه وعرضه المتسلق المبعثر ولحسن الحظ فإن « قراءة فى علم الجمال »[٣] وإن كان مذكرات من محاضرات سجلها أحد تلاميذه ومن ثمّ فإنّه عمل غير أصيل تماما يساعد إلى حد كبير على توضيح مكانة سولجر . وبجانب هذا هناك الكثير الذى يمكن تعلمه من كتاباته الثانوية من المدخل الذى كتبه لترجمته لسوفوكليس (١٨٠٨) ومن عرضه التحليلى المتطور والمسهب لكتاب أوجست فلهلم شلجل «محاضرات عن الفن الدرامى والأدب » (١٨١٩) ومن المراسلات وخاصة مع لودفيج تيْك[٤] .

ونحن لانحتاج إلى أن ندخل فى مناقشة فنية لعلم الجمال العام عند سولجر ويكفى لأغراضنا أن نعرف أن الجميل (وسولجر مثل شلنج لايعترف بالجمال خارج الفن) هو وحدة من العام والخاص ، وحدة المفهوم والتصور ، وحدة الماهية والواقع ؛ ومن ثمّ فإن الفن كله « رمزى » ، وهو مصطلح آخر

(٣) إشراف ك . و . ل . هايس ، ١٨٢٩ .

(٤) كل هذا فى المجلدين من كتاب « الكتاب والرسائل » بإشراف تيكْ وفون رومر . والمراسلات مع تيْك أعيد طبعها مع إضافات وملاحظات وقام بهذا برسى متنكو .

لتحديد هذه الوحـدة : « إن الرمز هو وجود الفكرة نفسها . إنه فـعلا ما يدل عليه . إنّه الفكرة فى واقعها المباشر . وهكذا فإن الرمز دائما حقيقى فى ذاته : وليس مجرد نسخـة لشىء حقيقى »[٥] وما يقال هنا عن الجمـال والفن له مثيل فى نشـاط الفنان . إن تخـيل الفنان يعـمل ليـدمج وحـدة فكرة الجـمـال مع تناقضات الواقع[٦] . والتخيل متميز عند سولجر - كما هو متميز عند شلنج - عن الخيـال ؛ فالخيال يمت إلى المعـرفة العادية وليس سـوى الوعى الإنسانى ؛ بينما التخـيل الفنى هو مماثلة للإبداع الإلهى حيث يكون الفعل والتحقـق شيئاً واحـداً وهو هو نفسـه . وأحـيانا وخـاصـة فى كـتابه « اروين » ، فـإنّ هذه الوشيجة بين الإبداع الإلهى والإبداع الفنى يفترض فـيها أنها هوية كاملة تقريباً ، وهى المناسبة للتمجيد الشديد للفنان باعتـباره فنيا ومبدعا . والتخيل فى أحوال سولجـر الأكثر تشنّجا يعنى مـجرد الإبداع بمعنى أنّ الإرادة والتنفيـذ هما شىء واحد فى الفن . إن مجرد الخطة ، مجرد القصد لايمكن إطلاقا أن يضع عملا فنيا ؛ إن العمل الفنى هو النشاط نفسه . ومن خلال العمل الفنى وحده يتعلم الفنان ما سـبق أن أراده بنشاطه[٧] . وإن كروتشـه وكولنجـوود عالمىْ الجـمال قانعان بهذا التـوحيد الكامل للفن مع الفعل التخـيّلى الباطنى والمكانة المحورية للسخـرية تترتب على هذا المفهوم لـلتخيل . وإن مصطلح السـخرية يرد لأول مرة بشكل بارز قرب نهـاية كتاب «إروين»[٨] باعتبـاره اسما لإحسـاسنا بزواليّة الأشياء ، أو كما يقول سولجر كثيرا إحساسنا «بعدم» هذه الوحدة المؤقتة للكلّى والجـزئى ، للماهيـة والواقع ، والتى تخـتلف عن الإبداع الإلهى بأنهـا وهم

(٥) قراءة فى علم الجمال ، ص ١٢٩

(٦) المصدر السابق ص ١٨٧

(٧) المصدر السابق ، ص ١٨٥ ، ص ١١٥

(٨) « اروين » ، ص ٢٨٧

جمالى . ويقول سـوجر بجلاء إن السخرية لا شأن لها بـالنزعة الساخرة على نحو ما نجدها عند لوسيان والذين يحاكونه من المحدثين (وهو يذكر من ضمنهم فيلاند)[٩] . إن السخرية ليـست ذاتية غير مسئولة أو مـجرد تفوق كـلامى ، وإن كان سوجر يحبّذ تحطيم الوهم على أنه حيلة من حيل الفن الدرامى . وقد استمتع بالكوميديات الرومانسية لصديقه تيك[١٠] . إن السخرية عند سوجر هى سخرية سوفـوكليس وشكسبير ، إنها ذروة موضوعيـة الفنـان ، إنها تصالح الأضداد[١١]، تصالح الشعور واللاشـعـور ، تصالح «الفطنـة» و «التأمل»[١٢] . وهكذا يستطيع سوجر أن يتحـدث عن السـخرية على أنها « المحور الأساسى للفن ونتقبّل عبارة أحد المتحـاورين فى محـاورته من أنـه « يذيب طبيعة الفن فى السخـرية » . وفى « المحاضرات » يقـال لنا عدة مرات أنه «بدون سـخرية لايوجد فن»[١٤] وأن السخرية تشكّل «طبيعة الفن ، تشكل معناه الأقصى»[١٥] . إن السخرية ليست حالة فردية عرضيـة للفنان ، بل هى الجرثومة الحية القصوى لكل الفن[١٦] . إن السخرية تعنى وعى الفـنان بأنّ عمله رمزى وأنه واع بما هو إلهى وفى الوقت نفسه واع بعدمنا[١٧] .

(٩) قراءة فى علم الجمال ، ص ٢٤٥ ، ص ٢٤٧

(١٠) انظر . الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٥٥٥

(١١) اروين ، ص ٢٩١

(١٢) المصدر السابق ، ص ٣٩٢

(١٣) المصدر السابق ، ص ٣٨٧

(١٤) قراءة فى علم الجمال ، ص ١٩٩

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٤١

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٥

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٢

هذه العبارات العامة تتضح بشكل كبير فى نقد سولجر التطبيقى وفى إشكالياته . وإن استعراضه التحليلى « محاضرات عن الفن الدرامى » لأوجست فلهلم شلجل (١٨١٩) ذات دلالة خاصة . إن سولجر بصفة خاصة غير راضٍ عن تفرقة شلجل بين التراجيديا والكوميديا كتناقض بين الجدّية والمرح ؛ لابد من وجود شىء مشترك بينهما وهذا الشىء المشترك كما يقول سولجر هو « الصراع الكلى بين الشىء الناقص فى الإنسان ومصيره الأعلى » ؛ بقول آخر الاستبصار بعبث الأمور الإنسانية[١٨] . والسخرية هى الحالة التى فيها تحطّم هذه التناقضات نفسها . فكيف يتأتى للشعر الدرامى والعرض المسرحى أن يوجدا بدون السخرية ؟ إن مرارة أسخيلوس وقسوة شكسبير تمزقاننا إذا لم ترفعنا السخرية فوق كل شىء . إننا نشمئز من نزعة أريستوفانيس الطبيعية إذا كانت مجرد نكتة ولم ترجعنا إلى شعور خالص بالبراءة وسط الحسّية المتوحشة[١٩] . ويتشكّى سولجر من أن شلجل لم يذكر السخرية سوى مرة واحدة وأنه منع تداخلها مع ما هو تراجيدى . وبالسخرية الأصيلة فإنّ العكس هو الصحيح : « إن السخرية تبدأ بتأمل مصير العالم على نحو متسع »[٢٠] ، إنها هكذا فى قلب التراجيديا والكوميديا عند شكسبير وبمثل ماهى عند سوفوكليس (و) أريستوفانيس .

ونقد سولجر الموجّه لأوجست فلهلم شلجل إنما هو موجه ضد إهماله للسخرية وضد نظريته الكلية عن الدراما والتى تبدو فى نظر سولجر مصطنعة

(١٨) الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٥١٣

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥١٤

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٥٦٧

وليست فلسفية حقا . وعلى أى حال ليس هذا نقدا مُقنْعا لمفهوم فريدريك شلجل عن السخرية رغم محاولة سولجر فى مناسبات أخرى أن يميز سخريته عن الهزل الماجن وعن مجرد النزعة الذاتية والمزاج غير المسئول الذى ينسبه لمفهوم فريدريك شلجل . إن سولجر يتجاهل الجانب « الموضوعى » فى نظرية فريدريك وإن كان هذا هو بالفعل مصدر تصوره . وهيجل يقف فى صف سولجر [٢١] ومن ثم يبالغ فى الهوة بين فريدريك شلجل الذى يحتقره وسولجر الذى يعجب به . إن السخرية الرومانسية عند هيجل على نحو ما هى مستمدة من فريدريك شلجل هى مجرد عبث ، مجرد « نزهة احتمالية » . (لقد اعتقد دائما أن تحول فريدريك شلجل هو نزعة انتهازية) ، بينما سخرية سولجر هى عنده « تصوف » يرى الأشياء كنوع ثانوى من الخلود . وكيركجور فى رسالته العلمية عن السخرية (١٨٤٤) يشارك هيجل الرأى ويعد سخرية سولجر « نوعا من الصلاة التأملية » [٢٢] . غير أن كلا هيجل وكيركجور يضعان ثقلا شديدا على فقرات معينة عند سولجر تؤيد هذا التفسير الصوفى . لقد تجاهلا أن سولجر قد يأخذ نظرته المتعلقة بتصالح الأضداد فى الفن أخذا جادا ويرى السخرية فى كلا التراجيديا والكوميديا . إنها ليست حالة واحدة بل هى وحدة وتصالح الحالات .

ويصبح هذا واضحا عندما نفحص مناقشة سولجر للتاريخ والأنماط الرئيسية للدراما . وسولجر وهو يستعرض على نحو تحليلى المفهوم اليونانى للدراما

(٢١) انظر ١٨٢٨ عرض تحليلى لكتاب « الكتابات والرسائل » فى الأعمال الكاملة ، إشراف جلوكنر ، المجلد العشرون ص ١٣٢ - ٢٠٢

(٢٢) فحوى السخرية (ميونيخ ، ١٩٢٩) ص ٣٢٣

يرفض مفهوم شلر عن التراجيـديا على أنها تمرد حرية الإنسان ضد الضرورة . ووفق ما ذهب إليه سولجـر فإنّ التراجيديا تقتـضى موت الفرد لكى يمكن للنوع أن يزدهر فى إنعكاس القـوانين الخـالدة [٢٣] . وفى مـسرحـية « أنتـيجـون » لسوفـوكليس فإن القـوة الخالدة للعادة المقـدسة تنتصـر على الحق الفج للأصل الإنسانى الخالص . وكلا الجانبين -أنتيجون وكريون- هما يكفّران عن الانقطاع الذى لاتواصل فـيه بين الخـالد والمؤقت[٢٤] . وسولجـر وهو يحلل « أوديب » يؤكد «أوديب فى كولونوس » ، فأوديب الذى ضربتـه يد القدر أصبح شخصاً مقدساً : لقد تحوّل ويموت موتامباركا[٢٥] . وهكذا فإنّ التراجيديا ليست الشفقة على البطل ، وليست هى مـشهد هزيمة الإنسـان جسمـانيا وانتصاره خلقـياً . وليس حقـيقيـاً أن أوديب يثور ثورة روحـية ضد قـوة القدر القاسـية ؛ بل إن سوفوكليس بالأحرى يتوّجه « كشهيد القوانين المقدسة » ويُمَجِّد هلاكه نفسه[٢٦] . ومن ثم فإن التراجيديا اليونانية هى « أصدق عرض للنوع باعتباره المولود الأول والفرد باعتباره المولود الثانى »[٢٧] . وسولجر سبق هيجل بنظريته فى التراجيديا كما سبق نظرية هبل الذى أعلن اتفاقه مع سولجر[٢٨] وإن كان كلا هيجل وهبل صاغا الصراع التـرجيدى على نحو أكثر أخـلاقيـة بشكل خالص ؛ بل وحتى فى إطار اجتماعى وسياسى .

(٢٣) الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٤٥٦

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٤٦٦

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٤٦٩

(٢٦) اروين ، ص ٢٥٨

(٢٧) الكتابات والرسائل ، الجلد الأول ، ص ١٧٧

(٢٨) هبل ، « ضوء النهار » ، مدخل بتاريخ ٢٣ يوليو ١٨٥٦

وبالنسبة للكوميديا فإنّ سولجر يرفض تفسير شلجل لأريستوفانيس وكذلك يرفض تأكيده على المثال الكوميدى على أنه حسّى خالص وعلى دور الصدفة والهوى فى الكوميديا القديمة . وهو بالأحرى يحاول أن يظهر أنه لايمكن أن تكون مجرد هوى أو فوضى بل إن نظاماً أعلى ، نظاما عالمياً خيالياً لايجرى استيعابه إلا بالسخرية هو الذى يجب الإقرار به(٢٩) . وكذلك ، فإن الكوميديا اليونانية المتأخرة والكوميديا الحديثة (عند موليير مثلا) يجرى الدفاع عنها ضد تحامل شلجل المضاد للواقعية : إن الواقعى يجب عرضه فى اكتماله وفى تناقضاته والمعنى الكلى للحياة فى كل دقائقها وقراراتها(٣٠) .

وتجرى مناقشة الدراما الحديثة بالإشارة إلى شكسبير ؛ ويطور سولجر التقابل الشائع المستمد من شلجل بين التراجيديا اليونانية عن القدر والتراجيديا الحديثة عن الشخصية . لكن سولجر على عكس شلجل لايرى فى درامات شكسبير شكلا محايدا جديدا ، خليطاً من الكوميديا والتراجيديا ، لكنه يتبين أن تمثيليات شكسبير تنقسم بسهولة إلى جنسين : الكوميديا والتراجيديا وهما مرتبطتان على نحو ما ترتبط الماهية بالمظهر . ويلعب شكسبير فى الكوميديا بالوهم ويقودنا من التافه إلى ما هو أكثر عمقاً وأكثر دلالة . ويحاول سولجر أن يحطّ من شأن كوميديات شكسبير وفق نظريته مع وجود بعض النتائج الغريبة . فمسرحية « دقة بدقة » تبدو لنا كوميديا خفيفة ، و « خاب سعى العشاق » يقرنها مع « حلم ليلة فى منتصف الصيف » فى

(٢٩) الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٥٣٦

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٥٤١

أعلى مكانة[٣١] . ودور الكوميديا وأهمية الحمقى والهزليين فى التمثيليات التاريخية والتراجيديات تتحدد إذن بنظرية الأضداد ، نظرية الحقيقى والوهمى . ويعلق سولجر على شخص « هاملت » ويقول إنه لايحتاج إلى وجود أى غبى حوله لأن الغباء فى نفسه ؛ وهو يسخر ويعكس نفسه[٣٢] . وفورتينباس ضرورى فهو الذى يفتح الدرب النهائى المفضى إلى حياة جديدة كما فى التصالح الساخر بين العائلات فى نهاية « روميو وجولييت » .

وكالدرون الذى يمجّده شلنج على أنه أنموذج التراجيديا الدينية الرومانسية يجرى تصويره بمزيد من النقد[٣٣] ، فأساطيره مجردة ؛ وهو كاتب أساسا بالمجاز وبالشكل التقليدى وكل شىء قد استقر عن ذى قبل ؛ ونظام عالم من الحب والشرف والدين هو مجرد مادة للموضوع .ويحتج سولجر البروتستنتى ضد محاكاة كالدرون التى لايمكن أن تكون إلا محاكاة خارجية وجوفاء .

ويجرى تناول الألمان بقسوة شديدة طوال نقد سولجر . إنه يدافع عن تمثيليات لسّنج باعتبارها أصيلة وألمانية ، لكنه يستبعد مسرحية « ناثان الحكيم » على أنها تبشير . وهو يمدح « تاسو » و « فاوست » لجوته ، لكنه يلاحظ أن الحالة العقلية لفاوست التى تقوده عبر تزعزع روحى إلى السحر وإلى اتفاق مع الشيطان ليس لها إلا صلة واهنة بالحدث الخاص أى المسألة المتعلقة بالبطلة جرتشن[٣٤] . ورغم أنه يمتدح شيلر بشكل كبير كشخص فإنه ينقده بقسوة بسبب

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٥٧٢ – ٥٧٥

(٣٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٥٧٢ – ٥٧٥

(٣٣) عن المصدر الساق ، ص ٦٠٠

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٦١٧

تمثيلياته المجـردة المثالية . وتبدو له مسرحية « وليم تل » مـسرحية من أضعف المسرحيـات بسبب التصوير المشـوش والملىء بالشك لفعل البطل(٣٥) . وعـلى أى حال يثنى سـولجر عـلى تيك بالحـاح وخـاصة على عَمَليـة «الوهـن» و « الاستعداد للرحيل » و يتبين عظمة هينريش فون كليست(٣٦) . وهذا المديح يتناقض بشدة مع احتقار سولجر الذى يكنه لجريلبارتسر (٣٧): فإن «أهنفراو» هى «نفاية » و « سافو » هى قصة حب سوقية مليئة بالعبث(٣٨) .

وليس من السـهل أن نحطّ من شأن مكانة سـولجر النقـدية فإن تعـاطفاته وإعجابه مركز على سوفوكليس وشكسبـير . وإن اهـتمامه بمعاصريه محــدود (وتيك يعنفه بسبب بروده تجاه نوفالس)(٣٩) . ومن ثم يصعب أن نعد سولجر رومانسـيا بالمعنى العادى . فـيبدو أنه ليس لديـه أى اهتمام بالشـعر الغنائى أو الرواية فيـما عدا « وشائج مـختارة » لجوته وإلى مـدحها مديحـاً شديداً وفق نظريته فى الدرامـا التراجيدية . بالأحرى فـإنه بفلسفته فى السـخرية والوحدة الجدليه للأضداد عنده وتأكيده على الحضور العـينى للجمال وتراجيديا التصالح عنده فإنه يمت إلى جماعة النقاد الذين يحبذون النظرة الرمزية أساساً للفن على أنه تخيل .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٦٢٠

(٣٦) رسالة إلى تيك ٤ أكتوبر ١٨١٧ ص ٣٧٦ – ٣٧٨ ؛
الكتابات والرسائل ، المجلد الأول ، ص ٥٥٨ – ٥٦٦ وانظر ص ٥٤٤

(٣٧) فرانز جريلباتسر (١٧٩١ – ١٨٧٢) كاتب مسرحى نمساوى (المترجم)

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٦٣٦ ورسالة إلى تيك فى ٣ أغسطس ١٨١٨ متنكو ، ص ٤٦٩ – ٤٧١ والكتابات والرسائل ، المجلد الأول ، ص ٦٥٣ – ٦٥٥

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٥٨٥

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٧٥ – ١٨٥ (١٨٠٩) وانظر قراءة فى علم الجمال ، ص ١٧٧

شـلـيرماخـر

يعدّ فريدريك شليرماخر (١٧٦٨ - ١٨٣٤) أهم لاهوتى من أتباع لوثر فى القرن والمترجم والمفسر الألمانى لأفلاطون ، وهو يكاد يكون مجهولا كعالم جمال قبل أن يعيد الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه اكتشاف مذهبه ويصفه بألفاظ تمجيدية فى كتابه « علم الجمال » (١٩٠١) . لقد حاضر شليرماخر عن علم الجمال أولاً عام ١٨١٩ ثم عام ١٨٢٥ ومرة أخرى فى ١٨٣٢ - ١٨٣٣ ودورة المحاضرات الأخيرة نشرت من خلال مسودة أحد الطلاب عام ١٨٤٢ لكنها أثارت ملاحظات عدائية أساسا من مؤرخى علم الجمال الهيجليين وأتباع هربارت[1] . وفى عام ١٩٣١ نشر رودلف أودبرخت المذكرات الخاصة بالدورتين السابقتين للمحاضرات وحللّها باستفاضة وذكر أنها تمثل صورة تفوق بكثير المحاضرات المتأخرة[2] . وعلى الإنسان فى الحقيقة أن يعرف بأن طبعة عام ١٨٤٢ هى تأليف مفكك تكرارى للغاية . ومع هذا فإنها تمثل على عكس رأي أودبرشت مرحلة أكثر نضجاً نوعاً من تفكير شليرماخر . والتغيرات بين ١٨١٩ و ١٨٣٢ - ١٨٣٣ تبدو لى على أى حال أنها ليست أساسية حقا . وسوف أستخدم كلا الطبعتين بدون تفريق .

يختلف علم الجمال عند شليرماخر عن أنساق معاصريه . وإرهاصاته نجدها فى أفكار بومجارتن (هناك جوهان أوجست ابرهارد وهو أحد أتباع بومجارتن وهو أستاذ شلرماخر) وفى أفكار هردر أكثر مما هى فى أفكار كانت

(١) انظر : ر . زيمرمان « أوجه علم الجمال » (فيينا ، ١٨٥٨ ص ٦٠٨ - ٦٢٤ : ادوار دفون هرتمان . علم الجمال الألمانى منذ كانت (برلين ، ١٨٨٦) ص ١٥٦ - ١٦٩ هنا يسمى هرتمان محاضرات شلرماخر «مواعظ بعد الظهر زئبقية ألقاها واعظ فى هذيانه » هـ لوتزه : أوجه علم الجمال فى ألمانيا (ميونخ ، ١٨٦٨) ص ١٦٢ - ١٦٧ وهو يستبعده .

(٢) انظر الطبعة والكتاب فى القائمه البيوليوجرافية

وشيلر أو منافسيه العظام شلنج وهيجل . ومن الحق أن شليرماخر في سنواته الأولى كان صديقاً مقرّباً لفريدريك شلجل ونوفاليس . ولقد ساهم في كتابه « الأثينى » والدفاع الذى ورد فى «الرسائل المؤكدة» (١٨٠٠) ورواية شلجل «لوسنده » ضد الاتهام بالغموض وفى « حديث عن الدين » الذى جرى عرضه فى صورة عاطفية وجمالية مفرطة للدين والذى أسماه « ديانة الفن »[٣] . ولكن من محاضراته الأخيرة عن علم الجمال عندما كان يطور نسقا لفلسفة الأخلاق والجدل والميتافيزيقا تخلفت آثار قليلة عن ارتباطاته بالدائرة الرومانسية . إنه الأن يرفض بشكل قاطع الرأى القائل إن الفن هو طريق إلى المطلق وأنّ له وظيفة ميتافيزيقية أو ادعاء . إنّ فنون الفعل والرقص أكثر من فن الشعر تشكل نقطة انطلاق علم الجمال . إن الفن عند شليرماخر هو وعى ذاتى ، تعبير ذاتى[٤] . وفعل الإبداع هو التعبير ، هو التجلّ الذاتى ، هو تحديد وتخارج للشعور . والعمل الفنى كموضوع والتأثير على جمهوره يتضاءل أو بالأحرى يعد مجرد نتيجة مع الفعل الحاسم للتعبير الحر . وفعل التأليف بالكلمات أو الحجر أو الألوان أو الأصوات هو فعل تواصل مطلوب أخلاقيا واجتماعياً من الفنان لكنه ليس العمل الفنى الأصيل ذاته . هناك الكثير من أفعال الفن أكثر من الأعمال الفنية بتأكيد مختلف نوعا ما يمكن لشليرماخر أن يقول : « إن الصورة الباطنية هى العمل الفنى السديد »[٥] .

(٣) عن شلير ماخر فى بواكيره انظر السيرة الجميلة التى كتبها دلتاى ، وتحليله لرواية « لوسنده » ، الرسائل ، الطبعة الثانية ، ص ٥٤٠ وما بعدها

(٤) قراءات فى علم الجمال ، بإشراف لوما تزش ، ص ٦٧ ، ص ١٢٢

(٥) المصدر السابق ، ص ٥٨

وعلى أى حال سوف نقع فى الخطأ إذا ما فسّرنا عبارة مثل العبارة الأخيرة على أنها تعنى أن شليرمـاخر يركز على «الرؤية الباطنيـة» الأفلاطونية للفنان . إنه لايستخدم كلمة « صورة » إلاّ فى سيـاق الشعر وفن التصوير . وهو بصفة عامة يسمى الفن «الوعى الذاتى» بل حتى يسميه «الشعور» ، «الحالة»[٦] . هذا الوعى الذاتى هو وعى بدون مـوضوع أو مـفـهوم . الفن إذن ليس مـحاكـاة للطبيـعة أو مـعرفة عـقلية . إن الفن لايمثل الجـمال الخارجى أو حـتى يبـدع الجمال . الوعى الذاتى الفنى هو بالأحرى معرفة فردية ذاتية حدسية لاشأن لها باللذة أو بالألم والتى تصبح منظمة وكاملة فى عملية التعريف ذاتها . الفن إذن نشاط مستمر ، مرتبط بحلم اليـقظة ، « إنّه خلفيّة مظلمة لاينبثق منها بوضوح إلا ما يدفع الفنان إلى الإنتاج الخارجى »[٧] . ومصطلح « الشعور » لايجب أن نفسّـره على أنه يعنى تدفق الوجدان مـباشرة أو أى مـرجعـية من هذا النوع . فليس هذا كافيا للفن . بل بالأحـرى إن عناصر « الجمْع » ، قهر لحظة الإثارة أمر حاسم . إن الوعى الذاتى متطابق تماما حقا مع « التخيل المنتج » الذى يميزه شليرماخر بحدة عن التخيل المترابط الشائع ، المرتبط بالذاكرة[٨] .

ومن وجهة النـظر هذه يمكن لشليرماخر أن يسـتعبد الكثيـر من مشكلات علم الجمـال القديمة . إنه لا يتأمل إطلاقـا فى العبقـرية لأن كل الناس فنانون بالمعنى الذى عنده وإن كانوا بدرجات مخـتلفة ؛ وهو لا يتجادل فى الذوق إلا

(٦) مصطلحا « الشعور » و« الحالة » يسودان فى

(٧) المصدر السابق ، ص ٨٠ – ٨١

(٨) انظر : أودبر شت : « نسق شليرماخر » ، ص ٨٢ ، ٩٧ عن التخيل ، المصدر السابق ، ص ١٠٣ وعلم جمال شلير ماخر ، بإشراف أو برشت ، ص ٩٦ والتفرقة التى يقوم بها شلير ماخر واضح أنها مستمدة من تتنز (انظر : أوبرشت : نسق شليرماخر ، ص ١٠٣) وهذا يتفق مع تفرقة كولردج بين التخيل والخيال والذى ينقص فحسب هو البناء القومى المصطبغ بفلسفة شلنج .

لكى يقول إنه مراعاة الوعى الذاتى ، الإنتاجية الأولية[٩] . وهو لا يحتاج إلى أن يتأمل فى جمهور خاص للفن . يقول : « إن الفنان لن يكون قانعا بأن ينتج التجربة نفسها فى كل الناس . والمعيار الكامل للعمل الفنى لايمكن أن يتحقق إلا فى التعديلات اللامتناهية للتأثيرات . والتأثير لايمكن حتى أن يكون موضوع نظر الفنان »[١٠] ، ولاتوجد هرمية للموضوعات ، ولاهرمية للفنون أو الأجناس الأدبية . « كل عمل فنى يجب أن يُنظر إليه بشكل مطلق فى ذاته ، يجب أن تكون له قيمته المطلقة »[١١] . وشليرماخر بوضع كل شيء فى الفعل الباطنى للفنان يجب أيضاً أن يقلل الفروق بين الفنون ؛ فهى فى الحقيقة واحدة ، بمثل ما أنّ هناك « ذوقاً فنياً » واحداً . وهو يلتقط موضوعات متكررة فى التأمل الرومانسى عندما يلمح إلى وحدة الأحاسيس ويتبع التحويلات بين الفنون ويأمل فى وحدة مطلقة لها جمعاء[١٢] .

ولدى شليرماخر مشقة كبيرة بالنسبة للعمل الفنى المنجز وتنوع عوالم الفنون المختلفة والتأثير الاجتماعى للفن . وهو مثل كروتشة تنقصه الشجاعة الكاملة لقناعاته برفض المشكلة الكلية الخاصة بتصنيف الفنون أو حل مشكلة «التخارج» بأن يعلن بشجاعة أن الحدس والتعبير واحد . وأحيانا يقترب من مثل هذا التوحيد . وهو يقول إن « العمل الفنى الأصيل هو عمل باطنى محض ، وتجسيده فى مظهر هو عمل ثان » ، ولكنه من جهة أخرى يدرك أن

(٩) اودبرشت (مشرف) ، علم الجمال ، ص ٤

(١٠) المصدر السابق .

(١١) المصدر السابق ، ص ٨٧

(١٢) لوماتزش ، ص ١١٨ وما بعدها ص ٦٦١ وما بعدها ، ص ٦٩٠

هاتين المرحلتين متمايزتان ، وأن الشاعر « داخل نفسه لايستطيع أن ينتج إلا فى شكل اللغة »[١٣] . بل إنه ليوحى بأن هذا التوحيد بين التصور الباطنى واللغة قد يستخدم كمعيار للكلية وبالتالى كمعيار للقيمة . والقصيدة الكاملة سوف تتم بضربة واحدة[١٤] . ومع هذا فهو يعتبر هذا الموقف فريداً بالنسبة لفن واحد - ألا وهو الشعر - بينما الفنون التشكيلية يرى من خلالها أن الفرق بين التصور والتنفيذ لايمكن قهره .

وعادة ما يعمل شليرماخر بشكل ما لكى يميّز ويصف المراحل المختلفة لفعل الإنتاج - المزاج ، اللعب الحر للتخيل ، « الصورة الأصلية » ، التطوير .[١٥] وهو يحاول أن يصنف الفنون بعد كل هذا حتى وإن كان يعترف دائما بالهزيمة المطبقة . وهو يبرهن على وحدته العقلية عندما يعترف صراحة بالمصاعب التى تواجهها نظريته ويرى أنه لايستطيع أن يقهرها داخل خطاطيته .

ويبدو هذا واضحا بصفة خاصة فى مناقشته للشعر . فالشعر يعرفه بأنه « إنتاجية حرّة باللغة »[١٦] . والعلاقة بالواقع تصل إلى أدناها : إن الحقيقة التاريخية والدقة الوصفية غير جوهريتين . غير أن شليرماخر فى عصره كان يصعب عليه أن يفكر فى تطوير نظرية للشعر على أنه مجرد حلم أو كلمات جوفاء أو موسيقى . وكان عليه أن يتبين « اتجاها نحو الحقيقة » وإن كان هذا لا يمكن بالطبع أن يكون حقيقة الحلم . ولقد حلّ المشكلة بقسمة اللغة إلى وظيفتين : صوتها الموسيقى ومعناها المنطقى . والشعر فوق كل شىء

(١٣) المصدر السابق ، ص ٦٨٦

(١٤) أودبرشت ، علم الجمال ، ص ٢٨٢

(١٥) المصدر السابق ، ص ٣٦ ، ص ٥٢ وفى صفحات متفرقة عديدة

(١٦) لوماتزش ، ص ٦٢٦

صـوت ، « كليـة من الصوتـيات » التى يدركـها شليـرمـاخر - بالمـاثلة مع الموسيقى - على أنها تعبير عن تيار الوعى الذاتى ، «التغير الباطنى للوجود» ، إنه « الذاتية الخالصة للمزاج الباطنى »[١٧] . وفى الوقت نفسه يستـخدم الشعر بمعنى اللغـة بإرغام اللغـة - التى هى دائما عـامة - على عـرض الجزئى : إن الشاعـر يبعث صورة مـحدودة مفـردة تماما جـزئية . إن الشعـر مزدوج : إنه تشكيل يمثل « الموضـوعية الخـالصة للصـورة » وهو موسـيقى يعـبر عن المزاج الباطنى[١٨] . هذه الثنائيـة تفيـد فى تدعيم فـروق الأجناس الأدبية القـديمة : الغنائى موسيقى والملـحمى والدرامى تشكيلى . والدراما هى شعر فى اتحاد مع فن التمثيل ، والملـحمة تميل إلى النحت ، والشعر الغنائى يميل إلى الموسيقى . ويدرك شليرمـاخر أن هذه الفروق التـاريخية فى أيامـه ضبابية - فـهناك دراما الغرفة وهى دراما سرية وشـعر غنائى بدون موسيقى ، وملحمة غـير مصطبغة بصبغة النحت . لكنه لا يعـبأ بالضبابية . «إننا لانستطيع أن نتوقع فـروقا دقيقة فى أى فن عما فى أى شىء آخرحى»[١٩] .

وهو فى مناقشـته المستـفيضة لأشكال الشـعر ووظائفه يزداد انحـرافا عن نظريته الأساسـية ويضطر إلى إدخال أفكار غريبة عن فـروضه الأصلية . وهو فى مواجهة الإلزام بإنتاج فن شعرى يصـبح معتمداً على النظريات السائدة التى لاتكاد تكون لها صلة باستبصاراته الشخصية . ومن ثمّ فهو يطرح (أنماطاً) فى الشعر ، والأكثر مدعاة للدهشة أنه يأخـذ بوجهة نظر فى الفن قومية شديدة . ويرجع هذا فى جانب منه إلى إدراك أن كل لغة لهـا نسقها الوزنى[٢٠] . ولكنه

(١٧) المصدر السابق ، ص ٦٣٣ ، ص ٦٤١ ، ص ٦٤٢

(١٨) المصدر السابق ، ص ٦٤٢

(١٩) آوبرشت ، ص ٢٦٦

(٢٠) لوماتزش ، ص ٦٦٣

يشتط لحد القول : « إن رفاق الريف وحدهم هم الذين يفهم كل واحد منهم الاخر بالحيوية المباشرة »[٢١] وهو يرسم تفرقة بين الفن الاجتماعى والفن الدينى . وهو من جهة يتخذ دفاعاً روحياً عن الشعر الشبقى (الذى يميزه عن كتابة الفحش)[٢٢] ، ومن جهة أخرى يعيد إدراج الدور الدينى للفن الذى يمكن أن يقهر الحدود القومية ويحقق وظيفة أخلاقية . وهو يستطيع أن يحدد استخدام الفن بالمصطلحات الكلاسيكية الجميلة . « إن الفن يجب عليه أن يؤثر فى تطهير العواطف »[٢٣] .

وهو فى فن الشعر الخاص به يناضل ضد عديد من الأفكار المتناحرة وهو لايحقق دائما نجاحا . وأكبر اسهام له فى دراسة الأدب هو دراسة عينية جاءت فى علم التفسير ، أو بدقة أكبر فى « علم التأويل » حيث كان - مع فريدريك شلجل - واحداً من أوائل أصحاب النظريات فى هذا المجال . وتأملاته التأويلية تتوازى وتصور علم الجمال عنده ، وهى مثال عينى للتناول نفسه والصعوبات الكامنة فيه . يقول شليرماخر إن التأويل ليس هو الامتياز المقصور على فقه اللغة الكلاسيكى أو الدراسات الإنجلية أو حتى الدراسات الأدبية بصفة عامة ، بل إنه ينطبق أيضا على كل أفعال التعبير الإنسانى حتى بالنسبة للردة الدينية[٢٤] . وشليرماخر يمثل ما هو الحال فى علم الجمال عنده يُنقص من قدر فعل التواصل . وهو هنا فى علم التأويل يستبعد التفرقة بين «الفهم» و « التأويل » ، إنهّما لايختلفان الاختلاف الحديث الباطنى عن التحدث بصوت مسموع[٢٥] . والتأكيد الرئيسى يقع على الشعور والحدس ، « والتنبؤ » كما يسميه لعقل المؤلف أو المتكلم[٢٦] .

(٢١) أودبرشت ، مشرفا ، علم الجمال ، ص ٨٨ وعند لوماتزش ، ص ٢٧٥ وما بعدها .

(٢٢) أوبرشت ، مشرفاً ، علم الجمال ص ٧٤ - ٧٥ وهناك دفاع مماثل فى «رسائل محققة عن لوسنده » ١٨٠٠

(٢٣) أودبرشت ، مشرف ، علم الجمال ، ص ٢٨٧

(٢٤) الكتابات والرسائل بإشراف جوناس، ٣٥١

(٢٥) المصدر السابق ، ٣٨٢

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٣٥٤

وشليرماخر يتـصور هذا « التنبؤ » أساساً كالتقـاط مباشر للكل ، لكن ، واضح أنه يصـف أيضـا أولا ما كـان يســمى دائرة الفهم . « إن التـفاصـيل لايمكن أن تُفهم إلا بواسطة الكـل ، وإن أى تفسير للتـفاصيل يفـتـرض فهم الكل »[٢٧] . والعلامة بين العـمل والمبدع ، بين التأمل والتأليف يجب فهـمها على أنهـا دائرة . إنها ليـست « إثْمًا » على الإطلاق ، بل هى ضـرورية لكل فهم للتعـبير الإنسانى[٢٨] . وبجانب هذه العملية (التنبـؤية) يدرك شليرماخر المنهج « المقارن » الذى يدرس نصا فى ضوء الأعـمال الأخرى والتراث الأدبى . ومها يبُدُ هذا متناقضا بالنسبة لتأكـيد شليماخر عن الشعور الفردى فى الممارسة لديه شـعور فورى بما يسّـميـه « علم التشكّل » للأجـناس الأدبية ذات التـأثير المشكّل للقناعـات والنماذج[٢٩] . ولكن حتـى المنهج المقارن قد ارتـد تماما إلى حدس لاعقلانى ، إلى شعور ، إلى استـبصار ، وهو مثل كل شئٍ مفرد هو لايمكن وصفه ،إنه « يفوق الوصف » .

ونظريات شليـرماخـر فى التـأويل أثرت بشكل عـميق على بوك ودلتـاى اللذين بنياها فى أنسجـة متطورة فى التأمل المنهجى . ولكن شليرمـاخر كعالم جمال ظل بدون تأثير . وإن منهجه يحاول أن يتمثل خيوطا متناقضة عديدة من الفكر لكى تزكّى نفـسـها ، ومع هذا حـتى اليـوم يجب أن توجـه الانتبـاه . وواضح أن شليرمـاخر كان الأول فى أن يحاول بأى قـوة تأملية أن يطرح علم جمال للشعـور ، علم جمال للعقل الإبداعى ، علم جمال للتعـبير وبمعنى ما من المعانى فإن شليرماخر هو عالم جمال على الحقيقة للتعبيرية الجمالية .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٦

(٢٨) انظر . التعليقات فى ليوستتز « العصويات والتاريخ الأدبى » (برنيستون ، ١٩٤٨) ص ١٩ ، ص ١٩ ، ص ٣٣ - ٣٥

(٢٩) الكتابات والرسائل ، ص ٣٥٩ ، ص ٣٧٥

شــوبنـهــور

نُشر النسق الفلسفى لآرثر شوبنهور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) عام ١٨١٩ تحت عنوان « العالم كـإرادة وامتـثال » . ولكن الكتاب لم يحظ إلا بـعرض تحليلى بسيط ونادراما كان يُقْرأ حـتى سنوات ١٨٥٠ وسنوات ١٨٦٠ وحنيئـذ فقط انتشرت شهـرة شوبنهور ونفوذه بسرعة . وفى الوقت نفـسه تطور مجلدان هو ملحق لكتـابه « العالم كـإرادة وامتـثال » (١٨٤٤) ومـجمـوعة من الأبحـاث الأقصـر « حِكَمٌ وأمثال » (١٨٥١) وقـد حدث تطور هذا إنْ كـان يصعب أن يكون هناك تغيير للاسـتبصارات الرئيسية للشـباب . وفى تاريخ للنظرية الأدبية وبالرغم من تأخر التأثير فإن شوبنهـور ينتمى قطعاً إلى العقود المبكرة من القرن التاسع عشر . وهجماته العنيفة على فيـشته وشلنج وهيجل باعتبارهم «أدعياء» و «مشعوذين» لايجب أن تطمس أنّ علم الجمال عنده مشابه تماما بالضبط لعلم الجمال عند شلنج . فأحيانا يظهـر شوبنهور تساهلا مع شلنج رغم أنه يستطيع أن يستـبعد نظريته فى التـراجيديا باعتـبارها « هراء مشوشـا تماما »[1] . ولكن الإنسان لايـحتاج إلى أن يفـترض تأثيـراً مبـاشرا كـبيراً نظرا لأن العـديد من المتشابهات بين شلنج وشوبنهور يمكن تفسيرها بسهولة على أساس أنها مستمدة على نحو مشترك من كانت وأفلاطون .

إنّ علم جمـال شوبنهور هو جزء من الميـتافيـزيقا عنده ، ومن ثم لايمكن فهمه حقا بدون هذه الميتافيـزيقا . وبالنسبة لأغراضنا يكفى أن نذكرّ أنفسنا بأنّ شوبنهور يؤكد ماهية العالم ، « الشىء فى ذاته » على أنه (الإرادة) وأن هذه (الإرادة) « تُوْضع نفسـها » فى عالم الظاهر أو الفكرة فى مـراحل تفضى من

(١) ملاحظة هامشية لكتاب شلنج « الكتابات الفلسفية » (لاندشوت ، ١٨٠٩) ص ١٩٢ وهو يشير إلى نشره . جريسباش (ليبزج ، ١٨١٩ - ١٩٩٣) المجلد الثالث ، ص ١٢٩ وتوجد أيضا إشارات جملة إلى شلنج إلى ما أشرف عليه جريشباش فى برلين عام ١٩٠٢، ص ٧٢ وما أشرف عليه ماكس برام (ليبزج ، ١٩١١) ، ص ٢٧٤

العالم غيـر الفوضوى للمادة إلى الإنســان . ويذهب إلى أن (الإرادة) شريرة ولايمكن قهرها إلا بتمرد ، بإبطالٍ (للإرادة) ، إدراك بوجود الهاوية ، ونفيها من خلال التـوحّد الكامل مع الآخرين فى الشفـقة والزهد . والفن هو طريق ثان أدنى (لأنّه أقل فى الديمومة) لنفى (الإرادة) . وفى تأمل العالم ومن ثم إدراك طبيـعتـه ، يعطينا الفنان وسيلـة للهرب من طاحـونة (الإرادة) . ولغة شوبنهور الوقـورة تصبح مشحونة بالانفعـال عندما يصف هذا الانطلاق المبارك عبـر الفن . « إنه الحالة الخاليـة من الألم التى اعتبـرها أبيقور الخيـر الأقصى وحالة الآلهة ؛ فإننا فى هذه اللحظة ننطلق أحراراً من السعى التعس للإرادة ؛ إنه راحة من عبء العبودية من جانب الإرادة ؛ ولاتزال عجلة اكسيون[٢] قائمة»[٣] . والجمال هو - كما هو عند كـانت - تأمل خال من الغرض تماماً . وكل شىء يلبى مصـالحنا العملية يجب أن نقـصيه من الفن وليس فـقط لوحات الطبيـعة الصامتـة التى تثير شهيـتنا أو العرى الداعر فى اللوحات فـحسب بل أيضا كل شىء ذاتى أو (أى) اسـتجـابة لمجـرد الحـبكة أو الأحبـولة . ومن ثمّ يجـد شوبنهور مشـقّة بالنسبة للشعر الغنائى الذاتى والحـدث فى الدراما والملحمة . وهو يرسم سلما متصاعداً للأجناس الأدبيـة الخاصة بالشعر ، الأغنية ، الأغنية الشعرية ، الأنشـودة الرعوية ، الرواية ، الملحمـة ، والدراما ؛ والدراما هى أكبر نوع موضوعى ولذلك فهى فى القمة[٤] . وهو يميّز بين الشعراء من الطبقة الأولى مثل شكسبير وجوته والذين هم مـوضوعيون الذين يتكلّمون من بطنهم

(٢) اكسيون هو ملك فى أسطورة يونانية عاقبه زيوس لحبه للإلهة هيرا بتقييده على عجلة دوارة للأبد (المترجم)

(٣) الأعمال الكاملة بإشراف هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٣١

(٤) طبعة هو بشر ، ص ٢٩٢

من خــلال شخوصــهم[٥] والشـعراء من الطبـقـة الثانيـة مـثل بايرون والذين لايتكلمون إلا عن أنفسهم حتى ولو كانوا لسان حال الشخوص الروائية .

زيادة على ذلك يحاول شـوبنهور أن يقيم صروحاً للشـعر الغنائى والرواية «الملحـمية» أو الدرامـا . والشاعـر الغنائي يجب أن يكون إنسانا كلـياً وليس مجـرد فرد . وهناك تفـرقة حـادة بين المؤلف «العارض» و « المـعروض »[٦] . زيادة على ذلك ليست الأغنية بكل بساطة التعبير إما عن الفرح أو الأسى : إن الشاعر العبقرى يصبح فى آن واحد واعياً بنفسه على أنه « فاعل المعرفة الخالصة اللا إرادية والذى يتـعارض سلامـه المبارك الذى لايتـزعزع مع تأكـيد الإرادة ، والتى هى دائماً محدودة وهى دائماً فى احتـياج . والشعور بهذا التقابل ، هذا التبـادل ، يجرى التـعبيـر عنه فى أغنية ويشكل الحـالة الشعريـة للعقل »[٧] . ويبذل شـوبنهور مـجهـوداً لتوثيق وجـهة النظر المزدوجـة هذه بتحـاليل بعض غنائيات جوته ويشير إلى بعض الأغنيات الشـعبية الألمـانية . وهكذا فى الشعر الغنائى فإنّ « معجزة توحد الذات العارفة مع الإرداة » يتحقق ، أو بلغة شعبية فإن الرأس والقلب يتصالحان . غير أنّ شوبنهور لايدرك تماماً نتيجة إلغاء الثنائية الأساسـية فى الشعـر الغنائى : إن الشعـر الغنائي يظل بالنسبـة له شكلا بدائياً للشـعر لأنه يفـضل الفـن الأكـثـر وضوحـاً والأكـثـر عقـلانيـة ألا وهـو فن الروايـة والدرامـا .

(٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٣ – ٤٩٥

(٦) طبعة هو بشر المجلد الثانى ص ٢٩٣

(٧) طبعة هو بشر ، ص ٢٩٥ الترجمه الانجليزية (منقحة) المجلد الأول ، ص ٣٢٣

وهناك بحث متأخر نوعا ما « عن المشوّق » (١٨٢١ ، نشر مجهول الاسم عام ١٨٦٤)[٨] يطرح بعض الإقرار بالاستجابة للحبكة فى الملحمة والدراما . ولكن هذه الحبكة تستبعد على نحو قاطع الوضع المتدنى طالما أن تسلسل الأحداث خاضع لقانون العلة الكافية (قوانين العلية والزمان والمكان) بينما على الفن الأصيل أن يأخذنا إلى ما وراء الواقع العادى إلى عالم المثل . ويقول شوبنهور إن أعظم أعمال الأدب ليست « مشوقة » : وحتى تمثيليات شكسبير تثير القليل من التشويق من جراء حبكاتها ومن ثم لاتلقى استحسانا لدى الحشد الهائل[٩] . وفى أعظم الروايات « دون كيشوت » و « تريسترام » و «هلواز الجديدة » و « فلهم ميستر » ، توجد حبكة . لكن شوبنهور يعترف بوجود حبكة مشوقة فى بعض الأعمال الممتازة فى تمثيليات شيلر وفى « أوديب ملكا » وعند سير والتر سكوت . وهو يعترف بأن التشويق متّسق مع الجميل ، بل إنه حتى ضرورى فى الأعمال الدرامية والروائية كنوع من الأسمنت أو الحزام الذى يربط الأشياء معا . وفى الأعمال الطويلة فإنّ التقنية والروتين يجب أن يملأ الفجوات بين لحظات الإلهام . وشوبنهور - مثل إدجار آلان بو - يعتقد أنه يوجد شيء حتمى غير مشوق وثقيل فى الأعمال الطويلة مثل «الفردوس المفقود» أو « الانيادة »[١٠] . وهو يخلص إلى أن التشويق كخاصية ضرورية للحديث هو المادة بينما الجميل هو الشكل . والشكل يحتاج إلى المادة لكى يصبح مرئيا[١١] .

(٨) مطبوع فى طبعة جريشباش ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨ - ١١٧

(٩) المصدر السابق ، ص ١١٤

(١٠) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٦٧ - ٤٦٨

(١١) طبعة جريسباش . المجلد الثانى ، ص ١١٧ هذه الفقرة الختامية لم تُصنف إلا فى ١٨٤٠

هذا التأكيد على اللاغرضية والموضوعية الكاملتين فى الفن يرتبط عند شوبنهور بنظرية عن المُثُل التى تطور أيضا - بالطريقة الأفلاطونية - اقتراحات كانتية عن المثل الخالدة فى الفن. إن الفن «يكرر المثل الخالدة التى يجرى التقاطها من خلال التأمل الخالص ، الجوهرى والباقى فى كل ظواهر العالم »[١٢] . وهذه المثل ليست - بالطبع - مفاهيم عامة بل هى ماهيات الأشياء . وفى الفن يجرى حدسها وتصورها وليس مجرد التفكير فيها . وشوبنهور يحاول فى عدة نقاط أن يقف ضد سوء التفسير العقلانى لنظريته . إنه يؤكد مراراً وتكراراً أن الفكرة حدسية وليست تصورية : فبالرغم من أنها تمثل عدداً لامتناهيا من الأشياء الجزئية فإنها مع هذا محددة على نحو شامل . إنها لايمكن أن تعرف من خلال فرد على هذا النحو ، بل من خلال واحد ارتفع فوق كل إرادة وفردية لكى يصبح ذاتا خالصة للمعرفة[١٣] . ومن ثمّ فإنّ المفهوم هو « حدّ أبدى» فى الفن . وشوبنهور يؤكد أكثر إدانته للمجاز والرمز (بمعنى الإشارة الاصطلاحية) فى الفنون التشكيلية . زيادة على ذلك يقوم بمحاولة هامة لتحديد المجاز فى الشعر . يقول : فى الشعر يكون المفهوم مادياً ، المعطى مباشرة ، ومهمة الشاعر هى استخلاص العينى ، المرئى من اللغة المكونة من الكليات . وعلى الشاعر أن يربط المفاهيم التى تعطيها اللغة على نحو بحيث يجعل مجالاتها تتداخل ولايظل أى منها داخل صفته التجريدية . إن الشعر هو من استخلاص العينى والفردى من العام[١٤]

(١٢) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢١٧

(١٣) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٦ ، الترجمة الانجليزية المجلد الأول ص ٣٠٢

(١٤) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٦ - ٢٨٧ الترجمة الانجليزية ، المجلد الأول ، ص ٣١٣

ويصف شوبنهور الوسائل والأحابيل لتحقيق هذه الغاية : الكنايات والاستعارات والتشبيهات والأمثال والمجازات . والأعمال ذات الشخصية : دون كيشوت ، رحلات جلفر ، وكريتون لجراثيان تحظى بالثناء الشديد[١٥] . والإيقاع والقافية تعدان أيضاً حيلا من أجل التجسيد العينى . ويفضل شوبنهور الإيقاع على القافية لأن الإيقاع هو فى الزمن وحده ومن ثمَّ فإنه استناداً لمبحث المعرفة عند كانت يمت إلى « الحساسية الخالصة » بينما القافية تروق للأذن ومن ثمّ إلى مجرد الإحساس التجريبى[١٦] . وبينما تبدو هذه التفرقة من الصعب الدفاع عنها فإن تأثير القافية يجرى تفسيره بجلاء : إن القافية تفيد كرابطة ، إنها تبعث على الاتفاق بقوة وهى توحى بأن الفكرة التى عبر عنها الشاعر هى مقدرة ومؤداة فى اللغة ومن ثم فهى حقيقية إنْ جاز لنا القول[١٧] . والصوت فى الشعر بصفة عامة مهم فهو الذى يوحى بأنّ اللغة الشعرية ليست مجرد إشارة على شىء مشارٍ إليه ، فى علاقة الواحد بالواحد إلى الشىء كما فى اللغة العادية ، بل هى هناك لذاتها[١٨] . وهكذا ذهب شوبنهور إلى أنّ الشعر لايمكن ترجمته[١٩] . ولسوء الحظ فإنّ هذه الاقتراحات الجميلة التى تظهر التقاطًا تحليليًّا رائعاً لطبيعة الشعر لم تجر متابعتها . وشوبنهور فى معظم أقواله الشهيرة عن الكتابة والأسلوب الموجودة فى المجلد الثانى من «الحكم والأمثال» إنّما يزكىّ أسلوباً واضحاً بسيطاً غير مزخرف . وهنا على أى حال ليس هناك

(١٥) طبعة هو بشر ، املجلد الثانى ، ص ٢٨٤

(١٦) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٨

(١٧) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٧ ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٩

(١٨) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٠

(١٩) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٦٠٢

تناقض فى مفهومه عن الشعر . ويستطيع شوبنهور أن يفعل هذا لأنه يميّز بحدّه بين الخطابة التى تسعى إلى تحقيق غايات عملية أو عرض مفاهيم وبين الشعر الأصيل . والشعر باعتباره تأملا فى الأفكار خالياً من الغرض بعيد كل البعد عن الخطابة : « كلما قلت الخطابة ازداد الشعر تحسّنا »[٢٠] . ومن ثمّ ينددّ شوبنهور بحدة بالتراجيديا الفرنسية ويفضل جوته على شيلر الحافل بالخطابة[٢١] . وهو يستطيع أن يحلل أحابيل الشعر التى تمحوه من اللغة العادية ولايزال يستطيع أن يعجب بالمعايير العقلية والخطابية فى الحكم على النثر الشارح . وشوبنهور نفسه يمثل تناقضاً ظاهرياً بالتمسك والعرض لفلسفة صوفية عالمية مع وضوح وبساطة لدى أخلاقيّى فرنسا فى القرن الثامن عشر يجمع فى تعاليه « سمُوًّا » أقصى مع خشونة رواقى حكيم دنيوى أو حتى صاحب نزعة كلبية ساخرة . وكذلك فإنه فى نظريته عن الأدب يستطيع بالكامل أن يميز دور الإيقاع والقافية والاستعارة والمجاز فى الشعر . وفى الوقت نفسه يزكى مقالاً عقلياً خالصاً للنثر . ولقد وجد شوبنهور صيغاً رائعة ضد عدم الاستيعاب والغموض والتفكك ومن أجل البساطة والنورانية والإحكام فى الأسلوب : «إن ما ليس واضحاً مرتبط بما ليس عقلياً» ، « القاعدة الأولى للأسلوب هى أن يكون لديك شىء تقوله» ، «استخدم الكلمات العادية وقُلْ أشياء غير عادية» ، « المبدأ الأساسى لأصحاب الأساليب يجب أن يكون المبدأ الذى يجعل الإنسان لايفكر إلا فى فكرة واحدة فى الوقت الواحد » إلخ[٢٢] . وأسلوب الفلسفة والدراسة الألمانية هما المستهدفان أساساً من جانب شوبنهور : إنه يندد بجمل

(٢٠) « تكوين الإنسان » فى « الأعمال الكاملة » . بإشراف ديوسن ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٠٨ – ١٠٩

(٢١) طبعة هوبشر ، المجلد السادس ، ص ٥٥٧

(٢٢) طبعة هوبشر ، المجلد السادس ، ص ٥٥٠ – ٥٥١ : ص ٥١١ ، ص ٥٥٤ : ص ٥٦١

الدارسين الهلامية التى لا تنتهى وحبّهم لوضع الجمل بين قوسين والذى يراه وقاحة باعتباره مقاطعة للحديث فى المحاورة ، وتعبيراتهم « المنحرفة » الغامضة الملتبسة . وشوبنهور كتب كما يريد الآخرون أن يكتبوا ، لكنه عرف أنه لم يكن يكتب شعرا وإلاّ لما كان يستطيع أن يزكى دائما ضرورة التخطيط والتدبير والوعى الشعورى والاهتمام بالقارىء الذى سيجرى معه المؤلف حواراً . وهناك تفرقة شهيرة بين طبقات ثلاث للكتّاب : أولئك الذين يكتبون بلا تفكير ، وأولئك الذين يفكرون وهم يكتبون ، وأولئك الذين قد فكّروا وقبل الكتابة . ولاينطق هذا إلا على النثر(٢٣) .

وفى الفن التخيلى الأصيل العبقرية هى التى تقرر ، والعبقرية فى نظر شوبنهور ملهمة ولا شعورية بل وحتى غريزية . والعبقرية مرتبطة بالجنون كما حاول شوبنهور أن يبين من خلال المعرفة المتعلقة بالطب العقلى تفصيلاً . إن الشعراء هم الحالمون والأطفال أو على الأقل الشبان(٢٤) . ويستطيع شوبنهور أن يقول إننا جميعاً شعراء كاملون عندما نحلم وأن « الكوميديا الإلهية » فيها صدق الأحلام(٢٥) ، وأن الموهبة الشعرية قاصرة على فترة الشباب(٢٦) . والعبقرية بالطبع هى دائما استثناء : والمتجول المتوحد مع الأبدية الذى يفهمه معاصروه خطأً ويتجاهلونه ويسيئون إليه يكافأ فى أقصاه بالشهرة بعد الوفاة . ويظهر شوبنهور أكثر من أى كاتب آخر تقريباً إدراكاً ذاتيا مستبداً وثقة كاملة

(٢٣) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٢١ ، ص ٥٧١ ، ص ٥٨١ – ٥٨٣ ، ص ٥٢٣

(٢٤) سبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٨ ؛ المجلد الثالث ، ص ٤٥١

(٢٥) الكتابات الفلسفية ، فى ديونس ، المجلد العاشر ، ص ٣٤٢ وطبعة جريسباش ، المجلد الرابع ، ص ٣٩٢

(٢٦) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٩٨

بخلوده ومع هذا أيضاً - ويجب أن نعترف بهذا - يظهر استقلالا عقلياً يدعو للإعجاب وأمانة صارمة . وشخصيته فيها تشابه مع شخصية دكتور جونسون الذى قرأه لكنه ينتقص من « تعصّبه الحرون والغبى »[٢٧] . وشوبنهور وهو يعرف عداوة العالم للفنان يقترح « تاريخاً أدبياً تراجيديا »[٢٨] ومع هذا يحتقر التاريخ الأدبى العادى على أنه « قائم بأجنّة ميّتة »[٢٩] . إن العظام ينتصبون كعمالقة فى عزلة شديدة . والتاريخ لايظهر أى تقدم ولا أى تغيير أخلاقى حقيقى . لايوجد تقدم فى الفن لأن « الفن هو فى كل مكان قائم فى تحقيق هدفه »[٣٠] .

ورغم كل التحوّلات ضد النزعة العقلانية لايملك الإنسان على أى حال إلاّ أن يستنتج أن رؤية الفنان هى عند شوبنهور هى نفسها رؤية الفيلسوف والنتيجة تبدو محتمة أن الفنان ليس إلا فيلسوفاً بدرجة أدنى (لأنه منحاز) . والفن لايتميز عن الرؤية الفلسفية إلا بمعيار غير كاف بالمرة يخفى المشكلة الكلية لعالم الجمال : المرونة ، السهولة . يقول شوبنهور : « إن العمل الفنى ليس إلا وسيلة تسهيل المعرفة (الحدسية) » . « إننا نوضع بمنتهى السهولة فى حالة تأمل لا إرادى خالص عندما تأتى الأشياء لتلاقيه ، أى عندما تصبح بسهولة بشكلها المتكشف ومع هذا المتميز والمحدد ممثلة لأفكارهم ومُثُلهم حيث الجمال يتكون بالمعنى الموضوعى »[٣١] . ولكن من المؤكد أن الشكل لايوصف على

(٢٧) انظر : « النظام واللانتظام » . بإشراف إ . جريشباش (ليبزج ، ١٨٨٨) ص ١٢٧

(٢٨) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٩٨

(٢٩) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٢٩٧

(٣٠) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ؛ ص ٢١٨

(٣١) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ ، ص ٢٣٦

الترجمة الانجليزية (الوضع قد تغير) المجلد الأول ، ص ٢٥٩ - ٢٦٠

نحو كافٍ بمثل هذه (السهولـة) فى الاستيعاب . كما أن الكثير ليس مـتحققاً برسم تفـرقة بين الفلسـفـة والشعـر والتى تكاد تكون هى التـفرقـة بين الكلى والجزئى . يقـول شوبنهـور إن الشعر يريدنا أن نتـعرف على مُـثُل الوجود عن طريق الأفراد والأمثلة والشعـر بالنسبة للفلسفة أشـبه بالتـجربة بالنسبة للعلم[٣٢] . إن الشعر هو طريق خاص تماماً للمعرفة فى أن الشاعر يريد أن يعرف (ماهية) الأشياء وليس مجـرد أين هى ومتى هى ولمـاذا هى ومن أجل ماذا هى ، وهذا هو ما يسعى خلفه العالم والإنسان العملى[٣٣] . ولكن أين إذن يختلف الشاعر عن الفيلسوف الذى يسأل أيضا عن (المـاهية) ؟ إن الفن هو معرفة بالمُثُل وهذه المثل لاتزال ماهيات خارج الزمان والمكان[٣٤] ، ولايزال غير واضح كيف تكون المثل الفردية على الإطـلاق فى نفسهـا بل حتى كثـرة منها عندما تكون مـاهية العالم هى (إرادة واحدة) . ويمكن للإنسـان أن يسأل كيف يمكن أن يوجد أى شىء للمـعرفة بـدون أن يكون فى المكان والزمان ؟ كـيف يمكن أن تكون هذه المثل (أشكالاً) على الإطلاق إذا كـانت خارج المكان والزمان ؟ ومن الناحـية العملية يقبل شونهور فن العينيـة والفردية ويتجاهل عملية الإبداع الفنى والعمل الفنى كعمـل فنى مصطنع . ولهذا لانندهش أنه بنظريته فـإنه ينتهى إلى أن كل شىء جميل[٣٥] وأنه لايوجد بالفعل اختلاف بـين الجميل والقبيح لأن كل شىء له ماهيـة والذى على الفنان أن يحدسه . لايوجـد عند شوبنهور عـالم متمـيز لعلم الجـمال والفن بمثل مـا أنه لايمكن أن يوجـد استـحسـان واستـهجـان ،

(٣٢) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٨١ الكتابات الفلسفية ، فى ديونس ، ص ١٧٦

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١٩٢

(٣٤) المصد السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٩

(٣٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٨

ولايوجد إلا التأمل الذى يستوعب الماهيات والاستبصار بطبيعة العالم . وكان على شوبنهور أن يوحّد الجميل بـ « الخصائص » وهو مصطلح سبق لفريدريك شلجل أصلاً أن احتفظ به للجمال الرومانسى بل وكل المبدأ العضوى للوجود[٣٦] .

ولكن بالرغم من هذه المصطلحات الرومانسية الخادعة واستبصاراته بأحابيل النزعة العينية فى الشعر فإن شوبنهور استخدم عادة الجمال والخصائص ليقصد المثال ، النمط ، العام ، بمعنى كلاسيكى جديد حسن ، وأحيانا على نحو خطر يقترب من المثالية الموحشة . ويقول إن الشعر ينحّى جانبا كل « الأمور العرضيّة المقلقة »[٣٧] ولايتعامل إلا ظاهريا مع الجزئى ولايتعامل إلا حقا مع ما يوجد فى كل موضوع وفى كل الأزمنة[٣٨] . ولايستحسن شوبنهور إلا العمارة اليونانية ويندّد بالفن القوطى ؛ وهو يستنكر الرومانسية - التى لا يرى فيها إلا نزعة العصور الوسطى ، نزعة الغموض والعبادة العبثية للنساء[٣٩] . وهو يندد بالإفراط فى إبراز قصيدة «نيبلنجن» وهو بارد جاداً للغاية إزاء المدرسة الرومانسية الألمانية وإن كانت لديه كلمات طيبات لزخارياس فرنر (الذى عرفه شخصياً) ولأوجست فلهلم شلجل (الذى أثر فيه ما لديه من معرفة) بل وحتى لهاينى «الذى هو مهرج ولكنه عبقرى»[٤٠] . وشوبنهور مثل أى كلاسيكى

(٣٦) الكتابات الفلسفية ، فى ديونس ، ص ٢٨٢ ° ص ٣٠٢ ° وعن فريدريك شلجل انظر ص ١١ من هذا الكتاب

(٣٧) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٠

(٣٨) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٧

(٣٩) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٢ وطبعة جريسباش « الأحاديث » ، ص ٤٢

(٤٠) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٤٣١ وعن فرنر انظر : الرسائل ، بإشراف جريسباش (١٨٩٤) ص١٢٢ و« كتابات » المجلد الرابع ، ص ٢٧٥

جديد جيد يزكىّ المراعاة الصارمة للياقة ولايجب أن يكون هناك أى تناقض فى الشخوص الروائية[٤١] . والفائق للطبيعة فى الشعر يلقى تنديداً كاملاً وإن كانت هناك محاولة لتبرير ضعيف للشبح فى مسرحية «هاملت»[٤٢] . والأعمال التى هى خيالية على وجه التحديد وقائمة على توقيف قوانين الطبيعة مثل «حلم ليلة فى منتصف الصيف» لشكسبير تُعدّ من الطبقة الثانية حيث أنها لا تظهر إلا عالم الحلم لاالحياة الحقيقية[٤٣] . فإذا كنا شعراء كاملين فإن هذا يتم نسيانه فى الحلم . وشوبنهور - مثل أى كلاسيكى جديد - يستهجن خلط الفنون والأجناس الأدبية . وهو لم يحب ريتشارد فاجنر الذى كان أكبر المعجبين به ومجّد الأوبرات التى ألفها روسينى قائلاً إنها صوت خالص والكلمات لاتهم فى الموسيقى[٤٤] .

زيادة على ذلك هناك شيء مميز جداً فى تفسير شوبنهور للتراجيديا . إن التراجيديا تعلم التنازل : إنها تؤثر فينا على أنها عقار للإرادة ؛ وهى تقترح الاستسلام ولايقتصر هذا على الحياة بل على كل إرادة للحياة[٤٥] . والتراجيديا هى الجنس الأدبى الذى يبشر بفلسفة شوبنهور الخاصة . وهناك ثلاثة أنواع من التراجيديا حسب خطاطيته تلك التى تكون الكارثة فيها راجعة إلى السوء الكامن فى الشرّير ، وتلك التى تحدث فيها من جراء بعض الصدف أو الخطأ ، وتلك التى تتسبب فيها من جراء مجرد الموقف ، علاقة الأشخاص ببعضهم .

(٤١) طبعة هو بش ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٧

(٤٢) الكتابات الفلسيفة ، ديوتس ، ص ٣٣٥ من الملاحظات فى الهامش ويعتقد شعر بنهور أن التواصلات من جانب المحتضرين ليست من خارج الطبيعة . ولكن ما شأن هذا مع شبح هاملت ؟

(٤٣) الكتابات الفلسفية ، ديوتس ، ص ٣٣٥ من الملاحظات فى الهامش .

(٤٤) الأحاديث ، ص ٦٩ ، المحاضرات بإشراف برام ، ص ٢٧٧ طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٤٦٣

(٤٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٩

وبطبيعة الحال فإن هذه الأخيرة هى الفرع الأقصى ، « إنها تظهر لنا أكبر سوء حظ على أنه شىء لايهدف من جراء الظروف النادرة أو الشخوص الخرافية الوحشية ، بل عن طريق ظهورها بسهولة ومن نفسها من الأحداث وطبائع الناس »[٤٦]. وبهذا النوع الأقصى للتراجيديا نتعلم أن الحياة نفسها هى لعنة وأنها على نحو ما عبرّ كالدرون فى بيتين من الشعر يحب شوبنهور أن يقتبسهما :

« ذلك أن الجرم الأعظم

للإنسان مكتوب عليه منذ مولده »[٤٧]

ومطلب العدالة الشعرية قائم هكذا على سوء فهم شديد لطبيعة التراجيديا بل حتى طبيعةِ العالم . ويجرى التنديد بالدكتور جونسون لأنه يتشكى من عدم اكتراث شكسبير بالعدالة الشعرية . ومطلبه يتضمن نظرة يهودية فريدة وبروتستنتانية عقلانية متفائلة ضحلة عن العالم[٤٨] .

وعندما عاود شوبنهور بنهور بحث التراجيديا فى المجلد الثانى الملحق لكتابه « العالم كإرادة وامتثال » (١٨٤٤) استخلص النتائج لرأيه على نحو أكثر وضوحاً . ولقد أجرى تنازلاً جلياً لصالح وجهة نظر شيلر وكانت بربط التراجيديا -كما فعلا - بالجليل . وأدرك الآن أن التراجيديا ليست مجرد منظر مرعب مُحْبط « لبؤس البْشرية وحكم الصدفة والخطأ وانهيار العدالة وانتصار الشر » والذى عليه أن يعلمنا نفى إرادة الحياة كما عاود وصفها ؛ وهى تتطلب أيضاً وجوداً مختلفاً تماماً ، عالماً آخر ، لا نعرفه إلا بشكل غير مباشر ، بمثل

(٤٦) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٠ - ٣٠١ ، الترجمة الانجليزية ، المجلد الأول ، ص ٣٢٩

(٤٧) البيتان مقتبسان فى طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٣٠٠ من قصيدة « الحياة حلم »

(٤٨) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٩

هذا المطلب . إن التراجيديا تعطينا « شعوراً فريداً بالرفعة » وتجعلنا نعرف « أن العالم ، أن الحياة لايمكن أن تشبعنا حقاً ، وأنها غير جديرة بإخلاصنا »[٤٩] .

وفى تناقض مع كلاسيكيتــه الصلبة فإنه يعترف بأن هناك استــسلاماً بسيطاً فى التراجيديا اليـونانية . يموت هيباليتوس وقد اسـتسلم للقدر وإرادة الآلهة ، لكنه لم يكف عن إرادة الحيـاة ذاتها . ومن ثم فإن التراجـيديا المسيحـية أقرب لمثال شوبنهـور وتراجيديا « الأميـر الوفى » لكالدرون أثارته للغاية . وهو يضع شكسبـير فى مـرتبة أرقى بكثـير من سوفـوكليس . ومســرحية « أفـيجـينيا » ليوريبيديس إذا مـــا قورنت بمسرحية « أفـيجينيا » لجوته تبدو له بالأحرى وقحة وسوقية . وتراجيديا «الباخوسيات» هى « تلفيق متمرد لصالح الكهنة الوثنيين » ومسرحيتا « أنتيجون » و « فيليكتيتوس » فيهما أطروحات منفرة بل حتى باعثة على الاشمئزاز[٥٠] .

ولوكانت ذروة التـراجيديا هى التـراجيديـا التى تحدث فيـها الكارثة بدون وحوش وبدون صدفة فـإنّ شوبنهور كان سيدافع عن التراجـيديا البورجوازية ، التراجيديا بدون أوغاد وأبطال . ولقد تحدث ضـد الشخوص المفرطة فى نبالتها . وهو يقـول عن شكسبيـر وإن كان الأمـر صعـباً أن يكو صوابـاً - لايوجد إلا شخـصان كاملان فى نبـلهما : كورديليـا وكوريولانوس ، والمركيـز لوسا فى مسرحية شيلر « الدون كارلوس » ففـيه نبالة أكبر - وهو يلاحظ هذا ساخراً - مما يوجد فى الأعمـال الكاملة لجوته . وشوبنهور بعـد مسرحية « كلافـيجو »

(٤٩) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٥

(٥٠) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث، ٤٩٦ - ٤٩٧ وعن عمل كالدون نظر فلهلم جوينز : « شوبنهور حيّاً » (ليبزج ، ١٨٧٨) ص ٧٧ ويتناول حضوره عرضا عام ١٨٠٩

لجوته - فى هذا المضمار على الأقل- تراجيديا أنموذجية لأنه -حسب تفسيره- ما من شخصية مفردة فيها سيئة تماماً أو خيرة تماماً . وهو يمتدح مسرحية «السيد» لكورنى أيضا بسبب هذا التوازن(٥١) . غير أن موافقة شوبنهور على التراجيديا البورجوازية - وهو ما يمكن أن نتوقعه - أمر غير محبوب لأنه يفتقد الشىء الذى يفتقده أى كلاسيكى جديد حسن : « ذروة السقوط »(٥٢) التى تضغط علينا فى كوارث الملوك والأمراء . ومن جهة يريد شوبنهور التوحد مع البطل ، « الشفقة » بمعنى معاناة الرفيق وليس المؤاساة ، ويدرك أن هذا من السهل تحقيقه عندما نشعر بأننا نستطيع أن نقع فى المأزق نفسه ؛ ومع هذا فهو من جهة أخرى يريد مسافة وصيغة مثاليتين ، وهو يعترض على التراجيديا البوجوازية بسبب ما فيها من كوارث ليست محتمة ، ويمكن فى الأغلب منعها بعون بسيط (على سبيل المثال بعون مالى) . ولهذا لايجب أن يوصف شوبنهور كما هو الحادث غالباً بأنه مدافع عن الدراما البورجوازية(٥٣) . وتكمن قيمته بالأحرى فى بيانه عن نظرة واضحة فى التراجيديا والتى تناقض ما كان عند معظم الألمان قبله . إن التراجيديا عند شوبنهور ليست نزعة اشراقية كما هى عند لسنج وشيلر ، لكن كشف التناقضات والغوص فى العالم والبراءة والمعاناة غير العادلة . ومع هذا ففى شوبنهور نجد أن التعارض مع تفاؤل النظرية السائدة عن التراجيديا ورفضه الشامل لأى تغير مظهرى وأى نصر

(٥١) طبعة هوبشر ، المجلد الثالث ص ٤٩٩ - ٥٠٠ الكتابات الفلسفية ص ٣٤٨ تكوين الإنسان ، ديونس ، ص ٤٧٦

(٥٢) طبعة هوبشر ، المجلد الثالث ، ص ٥٠٠

(٥٣) وخاصة فى أوائل القرن العشرين فى ألمانيا . انظر أوسكار فالزل . « التراجيديا عند شوبنهور » (ليزج ، ١٩٢٢) ص ٥٢٤ مابعدها . جورج لوكاتش « علم اجتماع الدراما الحديثة » أرشيف علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية ، العدد ٢٨ (١٩١٤) ص ٢٠٣ وما بعدها ، ص ٦٦٢ وما بعدها .

روحى - كل هذا أفضى مرة أخرى إلى الإعلاء من شأن كل شىء تراجيدى . فإذا كان العـالم شريراً فى كليته ، فإن التـراجيديا تبدو من نافلة القـول نوعا ما وتشكيلا ما رتيـبا لحقيقـة قائمة(٥٤) . وعلى هذا ، فلا الدفاع التـفاؤلى عن النظام الكامل لله الذى رأى فيه لسنج هدف التراجيـديا ولا القناعة الشديدة عند شوبنهور يستطيع أن يصف طبيعة التراجيديا .

وإن وجود الكومـيديا يجب أن يكون مما يثير الحـيرة أمام شوبنهـور . لقد حط من شأنها على أنها « تحريض على التأكـيد المتواصل لإرادة الحياة » . إنها تقول لنا إن الحيـاة - فى كلّيتها - خيـرة وخاصة إنها دائما مـسلية . ويضيف شوبنهور متهكما : « من المؤكد أنه يجب الاسراع بإنزال الستار فى لحظة الفرح حتى لانرى ما يأتى بعد ذلك »(٥٥) . غير أن الكوميـديا تسبب اضطراباً بالنسبة له على نحو مـا تسببه الأنـشودة الرعوية التى يتجـاهلها أو يعلن ببسـاطة أنها مستحيلة . والسعادة الدائمة لاتوجد ومن ثمّ لايمكن أن تكون موضوع الفن(٥٦) .

والمصاعب المتعلّقة بمكانة شـوبنهور فى علم الجمال (كما فى الميتـافيزيقا) يبدو أنها مما لايمكن التغلب عليها . إنـه قريب لكانت وشيلر وجوته فى قناعته بأن الشعـر هو معرفـة بالمثل ، معرفـة خالية من الغـرض . ولكن فى المسائل الشائكة الحاسمة الأخرى يختـلف عن معاصريه . وليس لديه إلا القليل ليقوله عن التخيل الذى يدركه على أنه مفيد أسـاساً لتوسيع تجربة الشاعر المحدودة(٥٧) ؛

(٥٤) جوزيف كورنر : « التراجيدى وكاتب التراجيديا » مجلة « بروسيش جاربونشر » العدد ٢٢٥ (١٩٣١) ص ٥٨ وما بعدها ، ص ١٥٧ وما بعدها ، ٢٦٠ وما بعدها ، وخاصة ص ٢٧٤

(٥٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٥٠٠ الترجمة الإنجليزية المجلد الثالث ، ص ٢١٨

(٥٦) تكوين الإنسان ، ص ٤٦٥

(٥٧) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠

وهو صامت بالنسبة للسخرية والأساطير والرواية . لكن يمكن أن يكون محسوسا بشكل يبعث على الدهشة فى نظريته عن الشعر الغنائى ومراعيا للأحابيل الشعرية وأصيلا فى نظريته عن التراجيديا . وذوقة الفعلى فى الأدب هو ذوق الكلاسيكية الألمانية ، وآراؤه الأدبية لايمكن أن تقوم على أنها غير عادية . وعلم جمال شوبنهور لم تصبح له أهمية تاريخية كبرى إلا فى أواخر القرن التاسع عشر لأنه حمل هذه الأفكار الأفلاطونية فى عصر لم يكن شلنج وهيجل قد أصبحا فيه موضع الثقة . وبصفة خاصة فإن علم جمال الموسيقى عنده ، الفن الذى هو فى نسقه يُنحّى جانبا على أنه تعبير مباشر عن (الإرادة) بدون وسيط المثل يثبت أن له تأثيراً هاماً على نيتشة وفاجنر وتوماس مان . ولكن فى نظرية الأدب رغم أننا قد التقطنا ملاحظات نفاذة بل وحتى استبصارات نظرية فإن مفهومه عن التراجيديا وحده ثبت أنه إسهام مميز جدا .

هيجل

يُعَـدُّ علم الجـمـال عند هيـجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) ذروة التطور المدهش الكلى للتأمل الألمانى فى الفن . لقد جمّـــع - وإن كان مع وجود اختلاف - ما سبق أن قاله كانت وشيلر وشلنج وسولجـر إذا ما اقتصرنا فحسب على أشد السابقين عـليه وضوحـا وأعمل ذهنه بحـيث يخرج بنسق فى علم الجـمال هو بدوره ليس إلا جزءا بسيطا من فلسفة شاملة للعقل والتاريخ والطبيعة . وعلينا أن نعترف الآن بأن هيـجل هو من أشد الأشخاص تأثيـرا فى تاريخ البشرية . وفى الفلسفـة السياسيـة نجد أن المادية الجدلية الماركـسية - وكذلك الكثـير من التنظير المحافظ الليبرالى عن الدولة تنحدر منه وإن كان هو لم يكن يقرّ بالكثير ممّن ورثوه . ودور هيجل فى تاريخ المنطق هائل . لقد كتب أول تاريخ للفلسفة والذى كان أكثر من مجرد ذخيرة للكتب . وفلسفته فى التاريخ والدين كان بها حتى مـزيد أكبر بـعيد المدى من الارتدادات للمـاضى . ودوره فى تاريخ علم الجمال يصـعب أن يقل فى الأهمية إذا ما فكرنا فى الخط الممتـد للهيجليين فى ألمانيا وتأثيره علـى هيبوليت تين ودى سنجتيس وعلى بلنـسكى وباتر وكروتشه وأى عدد من الآخـرين . وهذا التـأثير عادة هـو تأثير المنهج وحـفنةقليلة من الأفكار المحورية . ونادرا ما يعنى هذا نسقا مـغلقا على نحو ما يبدو بناء (علم الجمال) غـير المقبول فى تفاصيـله فى نظر معظم المفكرين الذين تلوه . ونظرية هيجل الأدبيـة فى تمايزها عن قضاياه العـامة عن الجمـال والفن والمثال لا تكاد تعرف اليوم كـكيان متميـز للفكر ، رغم أن «محاضرات علـم الجمال» تكرس فصلا خـتاميا مسـتفيضا لفن الشـعر وفى مواضع أخرى نجـد أن الكتاب حافل بتأملات عن النظرية الأدبية وتعليقات على الأعمال المفردة للأدب .

تعد «محاضرات علم الجمال» إذا ما نظرنا إليها ككتاب غير مُرْضية بالأحرى : فهناك قدر كبير من التكرار وكثير من الانقطاع فى تطوير التفاصيل وهناك مادة وصفية كبيرة يبدو أنها غير دقيقة فى العرض (وخاصة عن الأساطير الشرقية) وآثارا عرضية بالاهتمام الملئ بالمزاح بالجمهور من الطلبة الألمان . وهذه النواقص ترجع إلى حقيقة أن المحاضرات قد نُشرت بعد وفاة هيجل ، والذى نشرها هو تلميذه هنريخ جوستاف هوتو فى ١٨٣٥ وهى قائمة على عدة مجموعات من مذكرات المحاضرات التى دونها الطلبة فى سنوات ١٨٢٠ لقد جُمعت ونُقّحت وأشرف عليها باهتمام هوتو ومن ثم فإنها لا تمثل الصياغات النهائية لهيجل [١] . ولسوء الحظ فإنّ الكتابات المطبوعة إبان حياة هيجل تحتوى على مادة بسيطة للغاية تكون مفيدة لفحص ومراجعة المحاضرات : والعروض الأكثر إيجازا لعلم الجمال فى كتابه «علم تجليات الروح»[*] (١٨٠٧) و «الموسوعة» (١٨١٧) تمثل مرحلة متقدمة فى فكر هيجل وسلسلة المقالات النقدية عن هامان وسولجر وسلسلة واحدة عن «فالنشتين» لشيلر الملحقة بالمحاضرات ليست إلا عن نقاط ثانوية [٢] . بالإضافة إلى ذلك فإن للمحاضرات ميزة كبرى لمعظم القراء المحدثين . رغم أنها أقل صرامة منهجيا ، وأقل اكتمالا نهائيا فى تعبيرها ، فإنها أكثر جاذبية وذلك بسبب استطراداتها ؛ والاستخدام المتكرر لأمثلة عينية وإظهار معرفة تاريخية متسقة .

(١) إن محاولة تحرير الملاحظات لم تتقدم بما يزيد عن مجلد أول بإشراف لاسون ، ليبنرج ، ١٩٣١ ولم أتمكن إطلاقا من أن أحقق نسخته .

(*) جرى العرف على ترجمة عنوان الكتاب باسم (ظاهريات العقل) لكن هذه هى الترجمة الأدق للعنوان (المترجم) .

(٢) الأعمال الكاملة ، المجلد السادس عشر ، ص ١٧ .

لكن الصعوبة فى نقل علم جمال هيجل بسيطة بالمقارنة مع صعوبات تفسيرها وتقييمها . ويبدو أن هناك تناقضا أساسيا بالنسبة لمحورها . فمن جهة كان علم الجمال عنده أكبر نسق ذا تأثير فى العصر حيث اندمج التاريخ والنظرية بشكل ناجح وكل الأفكار الرئيسية لدى علماء الجمال الألمان تمثلت فى نسق واحد يحدد بوضوح الطبيعة ويحدد عالم الفن . ومن جهة أخرى فإن نظرية هيجل وخاصة نظريته الأدبية تبدو فى جانب منها كعودة إلى وجهات النظر والمفاهيم العقلية الأقدم والتى عندما التقطها أتباعه من أصحاب العقلية الحرة فيه أحدثت عودة إلى سوء الفهم العقلى القديم للفهم والحكم على الأدب بمعايير مجرد المحتوى بل وحتى الرسالة الأخلاقية والدينية .

ومفاهيم هيجل الجمالية المحورية ستكون أكثر ألفة لنا عن كانت وشيلر وشلنج . وهيجل مثلهم يصر على أن الفن «يجعل الحسى روحيا والروحى حسيا» وأنه فى الفن يجب أن يكون الكلّى فرديا والعام جزئيا والفكرة والشكل موحدين [٣] . وأشهر صيغة عند هيجل «التشابه الحسى للفكرة» [٤] هى مجرد إعادة صياغة للوحدة الجدلية للحسى والفكرة والتى التقينا بها عند شلنج وسولجر . والجمال هو الكلى العينى نفسه . والعمل الفنى هو كلية ، منظمة فى كل تفصيلة ، تبدع عالما مغلقا ينقصها العرض الخارجى وهذا المفهوم الشائع لدى السابقين على هيجل يجرى تفسيرهعلى نحو أصيل . والفكرةالهيجيلية ليست المثال الأفلاطونى فوق عالم الأشياء والأشخاص وليست بالطبع مفهوما مجردا . إنها تصبح تاريخية كاملة متوحدة مع العملية التاريخية نفسها . إن

(٣) محاضرات عن علم الجمال ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٦٨ ، ص ١١٠ ، ص ٨٤ ، ص ٤٦ .

(٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٦٠ .

نظرية الفن والتاريخ الفنّى متشابكان كل منهما بالآخر حتى على نحو أكثر التصاقا مما عند الأخوين شلجل اللذين هما الأقرب إلى هيجل فى هذه المسألة .

ولسوء الحظ فرن دمج هيجل النظرية والتاريخ يجعله يدفع تصنيف الفنون إلى نتيجة المراحل التاريخية للفن ويمكن للإنسان أن يدافع عن المراحل الثلاث للفن عند هيجل : الرمزية والكلاسيكية والرومانسية . ويقصد هيجل بالفن «الرمزى» ما نسميه اليوم «المجاز» ، الفن الذى لا نجد فيه تجميعا عينيا للمعنى والشكل (٥) . مثل هذا الفن سيكون - بالمعنى الدقيق الذى عند هيجل - حقا لا فنا بل بعض المقدمات للفن التى رأى فيها أمثلة أولية فى الشرق والهند ومصر . وهو لم يجد إلاّ علاقة غامضة بين الشكل والمحتوى ، انقساما بين المثال التجريدى والواقع المتنوع للطبيعة . (٦) والفن الكلاسيكى ، فن اليونانيين بصفة خاصة هو وحدة المحتوى والشكل ، انصهارهما ووحدتهما بينما الفن الرومانسى والذى يعنى به هيجل كل الفن منذ القديم هو الفن الذى فيه انقسام جديد بين الداخل والخارج والذاتية فيه تجعل ما هو خارجى يشكلشانية ما هو فجائى وتعسّفى (٧) .

وإضافة الفن «الرمزى» للفن المزدوج الكلاسيكى - الرومانسى عند الأخوين شلجل يمكن أن يعد تحسّنا لخطاطيته حيث يجرى الاعتراف بمرحلة ثالثة (وإن كانت أدنى أو على الأقل أولية) وفيها يُحمل الفن الشرقى إلى

(٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤١٩ .
(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٠٩ ، ص ٢ ، ص ٤ .
(٧) المؤلفات الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ١٣٦ ، ص ٢٣٤ .

النمــوذج الواســع العــالمــى . وعلى أى حــال فإنّ هيجـل يستمر فى توحيد هذه المراحل مع الفنون المختلفـة . والمرحلة الرمزية فيها العـمارة على أنه الفن المتآذر ؛ والمرحلة الكلاسيكيـة فيها النحت ؛ ،والمرحلة الرومانسيـة فيها الفنون الحديثـة الثلاثة : فن التـصوير والموسـيقى والشعـر . وهذا يبدو نسـقا غـريبا ومصطنعـا رغم أنه ممكن تفسيره على أنه فى فـترات معينة يسـود فن خاص . وهو يبدو على وجه اليقين أنه يعدّ النحت ، وهو الفن الكلاسيكى ، أكمل فن ؛ ومــع هــذا فإنّ النتـيجة تتناقض مع فقرات أخـرى عـديدة يجرى فيهـا تمجيد الشعر على أنــه ذروة الفن وأعلى فن . وهـــذه الخطــاطيــة الجديدة تسود فى النهاية : إنها نزعـة عقلية مقنعة أو بالأحـرى - حيث أن هيجل لن تكون لديه «الفكرة» مختلطة بمفهوم تجريدى - «مثاليـة» يفترض فيها الفن دوراً انتقاليا إلى الدين وأخيرا إلى الفلسفة . ويتصور هيجل هذا النظام الخاص بدرجات الوعى من الفن صعودا إلى الدين ومن ثم إلى الفلسفة ، لا كسلسلة من القيم المتآزرة فـحسب بل كـترتيـب تاريخى حيث أن الشكـل الأقدم يجب أن يحل مـحله الأجود والأعلى . وهكذا نجد أن الجمالى عند هيجل أصبح مضادا للجمالى ، خطبـة جنائزية على الفن . إن الفن هو الماضى وهو يجـاوز ذاته ، ويكفّ عن أن يكون «الحاجة القصوى للروح» (٨) . والشعر - وفق هذه الخطاطية - يأتى أخيرا على أنه أشـد الفنون روحية حيث أنه لا يوجد فـيه - وفق هيجل - أى عنصر حسّى ، إنه يتشكل تماما من العـلامات التى هى بلا معنى فى حد ذاتها ولا تتلقى معنى إلا من خلال العقل (٩) . والشعر هو هكذا يوضع فى مكانته

(٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٢ ، ص ١٥١ .

(٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٣٠ .

باعتباره ذروة الفن لأنه أكثر الأشياء شبها بالفكر . وأحيانا يدرك هيجل نفسه خطر أن يفقد الشعر نفسه فيما هو روحى ومن ثم يكف عن أن يكون فنا ، ولكنه - بصفة عامة لا يمكن أن يهرب من منطق خطاطيته [١٠] .

زيادة على ذلك فإنّ موت الفن وأنه من مخلفات الماضى وتجاوزه الذاتى لا يجب - بوضوح - تفسيرا هذا حرفيا على أنه نبوءة بالتلاشى الشديد لكل الفن أو حتى كل الفن الجيد . وفوق كل شئ فإن هيجل لديه شعور قوى جدا بالاستكمال التام للفن فى عصره ، لأنه جزء لا يتجزأ من عصر محدد ومجتمع بعينه ومن ثم لا توجد ملحمة ممكنة اليوم ولا هجائية بالمعنى الرومانسى والتى تقتضى «مبادئ صارمة فى عدم اتفاق مع العصر ، وحكمة تظل تجريدية ، وفضيلة لا تتمسك إلاّ بذاتها بطاقة صارمة» ولا نستطيع على وجه الحق أن تُكتب قصائد عن فينوس وجوبتر والآلهةالأخرى أو حتى نرسم المادونات [١١] . ويرفض هيجل الردة الرومانسية إلى الكاثوليكية باعتبارها وسيلة مصطنعة لبث الإيمان . «لا يجب على الفنان أن يكون فى حاجة إلى أن يتوافق مع نفسه وأن يقلق بشأن خلاصه ، فإن نفسه الحرة العظيمة يجب قبل أنتشرع فى الإبداع أن تعرف ما هى مقدمة عليه ، ويجب أن تتأكد من نفسها وتكون مليئة بالثقة» [١٢] .

(١٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٣ .
(١١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٢ ؛ المجلد الأول ، ص ٢٧٠ ؛ المجلد الثانى ، ص ١١٨ .
(١٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٣ .

وهكذا يستطيع هيجل أن يدافع عن المفارقات التاريخية فى الفن . وعلى خشبة المسرح فإن لبس الصينيين وسكان بيرو كفرنسيين على خشبة المسرح فى عهد لويس الرابع عشر تُظهر - بالأحرى - القوة لا الضعف فى الحضارة [١٣] . ولا يحتاج هيجل إلا إلى استعمال بسيط للإحياءات الاصطناعية مثل الرسامين الألمان الذين يحاولون محاكاة البدائيين الإيطاليين وإن كان قد قام ببعض التنازلات الفكهة نوعا ما من أجل نفعها وقيمتها [١٤] . وبهذا الحس (بالعضونة) للتطور التاريخى والتوازى الكامل - ولا يقتصر هذا على الفنانين بل كل أنشطة الإنسان - فإنّه كان عليه أن يصف عصره بأنه عصر التفسّخ الفنى وأنه مرحلة متأخرة فى تاريخ الفن . لقد رأى الانهيار على أنه إلى حد كبير الانزلاق فى النزعة الطبيعية من جهة وإلى البعث الاصطناعى للأساليب التاريخية من جهة أخرى ، لكنه رآه أيضا على أنه انحراف إلى مجرد الشطح الخيالى والزخرفة البشعة ، إلى الفكاهة المدمرة الذاتية ونزعة الزهد غير المسئولة . وكتشخيص للتطور اللاحق لفن القرن التاسع عشر فإن هذه الملاحظات هى ملاحظات عنيفة جدا خاصة عندما يتذكر الإنسان أنها كانت ملاحظات تمت فى سنوات ١٨٢٠ . لقد فكر هيجل فى الكاتب الدرامى الألمانى كوتسبيو والدراما الواقعية الألمانية وإ. ت. أ. هوفمان وكليست وتيك وجان بول ككتّاب رومانسيين يظهرون هذه الملامح المتفسّخة فى العصر [١٥] .

(١٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٦ .

(١٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٥ .

(١٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٠٢ ، ٣٩٧ ؛ والمجلد الثانى ، ص ١٨٢ ، ص ١٩٨ ، ص ٢٠٥ وخاصة استعراض سوجر التحليلى فى المجلد السادس عشر خاصة ص ١٣٩ - ١٤٩ .

ومع هذا فمرتين يقترح هيجل اقتراحا غريبا - وهذا يذكرنّا بتأملات شلنج - أنه لا يزال يوجد موضوع عظيم متروك للمحدثين : ملحمة عالمية ، «خرافة أسطورية للعصور» يكون بطلها (الإنسان المطلق) [١٦] . وهكذا يبدو هيجل أشبه بعقلانى يتنبأ بقهر الفن بالعلم والفلسفة وعلم الجمال ؛وهو يشتط فيقول : «إن الفن لا يجد تبريره الحق إلاّ فى العلم» وه ويفترض أن هذا العلم هو علم الجمال الخاص به [١٧] . ومن جهةأخرى يصف بدقة تحلل الأساليب فى القرن التاسع عشر ودمج الفن والواقع فى النزعة الطبيعية ومن ثم يتضمن وصفا تراجعيًا ودفاعا عن الكلاسيكية التى يعتبرها أنموذجا للمحدثين .

وكما أن خطة هيجل التاريخية والتقييمية للفن والدين والفلسفة تفضى إلى صنعة عقلانية للشعر باعتباره آخر الفنون فكذلك - فى الشعر - تفضى الهرمية الهيجلية إلى تمجيد الجنس الأدبى الفلسفى الأعظم ألا وهو الدراما . وهيجل يقلل باتساق من بنية الشعر القوية على أنها «تخارج عارض» ويقرر أن السطح الجمالى (كما نقول اليوم) للأدب ليس اللغة بل «العرض الباطنى والحدس ذاته» [١٨] . والعنصر اللغوى ليس سوى وسيلة بصرف النظر عن العنصر الشعرى الحق . والشعر يمكن - بدون ضرر جوهرى لقيمته - أن يُترجم إلى لغة أخرى ويُنقل من النظم إلى النثر ، ومن ثم يُنقل إلى علاقات صوتية مختلفة تماما .

(١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٥ ؛ المجلد الثالث ، ص ٣٥٨ .
(١٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٥ .
(١٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٦ .

وهكذا يفإن الشعـر - فى معظم أجزائه الجوهرية - ينتهى فى العقـل وما هيته تُحمل إلى الوعى بدون حدس حسّى وبدون قبول للأذن [١٩] .

وبالرغم من هذا الوضع الـعام يظهـر هيـجل التقـاطا هامـا لدور الملامح اللغوية (القاموس ، ترتيب الكلمات ، بناء الجملة) فى الشعر ويعرض بفصاحة تأثيـرات وسحـر النظم والقـافيـة [٢٠] . وهو يطرح الملاحظة الحـقة وهى أن «الأمعية الفنيـة الأصيلة تسرى فى مواده الحسية كمـا فى معظم العنصر القومى الذى يرفعه ويحمله أكثر مما يعوقه ويكتبه» [٢١] . وهو يقترح أن النظم متضمن فى إيقاع الأفكار ، وأنه «مـوسيقى تردد وإن كـان بشكل بعيد الاتجـاه الحالك ومع هذا المحدد لسير العروض وطابعها» . وهو يوكد الحاجة إلى الإيقاع ولكن ليس للمعيار الدقيق فى الشعر ويصف وصفا جيدا الصدام بين الأنموذج الوزنى وإيقاع النثر «الذى يعطى الكل حياة فريدة جديدة» [٢٢] .

ونحن سـوف نسئ فهم هـيجل (وهو نفـسه قـد أسـاء فهـمه عـديد من الهيجليين الذين ناقشـوا الأدب كما لو كان بحثا جدليا) إذا اعـتقدنا أنه يجعل الشعر الفلســفى فى القمة. إن هيجل يتمـسّك بالكلّ العينى ، يتمسّك بطبـيعة الفن . بل إنه حتى يلعب حيلة بارعـة بالجدل والشعر الوصفى . إنه يلغـيهما بالمرة من خطاطيتـه بالنسبـة للأجناس الشعرية . وبالنسـبة لهيـجل فإن الأنواع

(١٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٧ ، ص ٣٢١ .

(٢٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٤ وما بعدها .

(٢١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٠ .

(٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٩١ ؛ المجلد الثالث ، ص ٢٩٦ ، ص ٢٩٩ .

الرئيسية للشعر هى الثلاثة التقليدية . الملحمى والغنائى والدرامى . وهى تسير وفق ترتيب الموضوعى والذاتى ومركبّهما ؛ والملحمة تتطابق مع النحت والشعر الغنائى مع الموسـيـقى والدرامـا مع وحدة الموسـيـقى والنحت [٢٣] . وترتيب الأنواع الرئيسـية هو أيضـا ترتيب تاريخى : فالملحـمة أولا فى الزمن ، وهى تنتمى إلى العصر البطولى ، تنتمى للماضى ، بينما الشعر الغنائى يلى الملحمة . وكل الذاتيـة والوعى الذاتى والاستيطان يأتى فيـما بعد فى تاريـخ الإنسان . والدراما التى تربط الموضـوعى بالذاتى ، وتربط الملحمة بالشـعر الغنائى هى - إذن - آخـر الأشكال . وفى داخل الدرامـا تُعد الكوميـديا هى المتأخـرة عن التراجيديا وهى الأقرب إلى تحلل الفن لأن الكومـيديا تتضمن تفوق الفنان على مواده ، إنها الوعى الذاتى الفائق [٢٤] . وواضح أن الخطاطية قائمة على تتابع هوميـروس وبندار وسوفوكليس وأريستـوفانيس - والوضع النهائى للكومـيديا يتفق أيضا مع نظرية شيلر . ويبدو أن الخطة تتضمن تفسيرا للكوميديا مشابه لما عند الرومانسيين وتأكيدهم على السخرية . ولكن على الإنسان أن يكون حذرا فى توحيد وجهة نظر هيجل مع وجهة نظر فريدريك شلجل أو حتى سولجر ؛ فهيـجل دائما ما يستهـجن فريدريك شلجل من جهة بسـبب ردته الدينية ومن جهة أخرى لأنه شعر بأن صديقه سولجر لم يحرر نفسه تماما من تأثير تيْك ولم يصل إلى الموضوعية الحقة [٢٥] . زيادة على ذلك فإن تصور هيجل للكوميديا

(٢٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٢١ - ٣٢٥ .
(٩٢٤ الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٨٠ .
(٢٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٢٨ ، ص ٣٩٧ .

ليس حقا مختلفا تماما عن السخرية الرومانسية إذا ما فسّرناها موضوعيا . إن كل ما هنالك هو أن هيجل يندّد بالسخرية السلبية المدمرة التى تفتقر إلى كل جدية وتطرح الفكاهة لا لشئ إلا من أجل الفكاهة وحدها . ولقد انتقد بشدة ما اعتبره نقص الشخصية واللامنطقية واللامسئولية والتصوف التعسّفى عند الأخوين شلجل وتيْك ونوفالس وإ. ت. أ. هوفمان ، لكنه لم يقلع عن فكرة أن ذروة الفن هى الموضوعية والتصوفية الكاملة [٢٦] .

وهذه الخطة العامة للأجناس الأدبية أُلْحقت بها محاولة لإعطاء بعض الأنواع الصغرى وأحابيل الفن إلى مرحلة معينة من تطوره من ثم حرمانها من أى مكان حق فى الخطاطية نفسها . وتحت الفن الرمزى - وهو المرحلة الأولى والأدنى - نجد مناقشة للأنواع التى تُصوِّر - كما تصوّرها عقل هيجل - العلاقة الخارجية للمحتوى والشكل ، ومن ثم فهى الخاصية المتفردة لتلك المرحلة . وهيجل يناقش هنالك قصص الحيوانات والمثل وضرب الأمثال والخرافة الأخلاقية واللغز والحكمة الساخرة والشعر التعليمى والوصفى . وهناك من ينكر هذه الأشكال الصغرى من حيث أنها كلها تظهر ثنائية لا تصالح فيها بين المحتوى والشكل . وفى الشعر الوصفى يظل المحتوى الخارجى فى تفرّده غير الروحى ؛ وفى الشعر التعليمى يظل فى العمومية التصورية [٢٧] .

وهيجل - فى هذا السياق - لا يتناول هذه الأشكال الصغرى فحسب ، بل يتناول أيضا الأحابيل الشعرية مثل المجاز والاستعارة و «الصورة الفنية»

(٢٦) انظر ما هو متعلق بسولجر فى الملاحظة رقم ١٥ .
(٢٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٥٧ - ٥٦٠ .

(وهى استعارة ممتدة) والتشبيه الذى ينسبه أيضا لتلك المرحلة «الرمزية» للفن . ويمكن للإنسان أن يفهم السبب الذى يحتم وضع المجاز فى خطاطية هيجل فى مرتبة دنيا كشكل تجريدى ولماذا يجب على التشبيه بجانبيه المنفصلين - الصورة والمعنى - أن يتلاءم فى الفن «الرمزى» ولكن يصعب أن نتبين لماذا يجب على الاستعارة والصورة أن تُوضعا هنا ومن ثم يجرى التنديد بهما ضمنيا لأنهما يمثلان بالضبط وحدة المعنى والشكل ، انصهار (كما يجب أن نقول) المغزى والوسيلة والذى هو ماهية كل فن [٢٨] . وهيجل يستطيع أن يفعل هذا لأنه يفسّر الاستعارة كشكل أولى للتشبيه حيث أن المعنى والصورة لم يتواجها«بعدْ» مع النتيجة التى تذهب إلى أن الاستعارة لا تعد إلا حليةخارجية للعمل الفنى ، كانقطاع فى سياق العرض ، كانحراف متصل [٢٩] . وهيجل ليس بالأعمى إزاء الدور العظيم للتشكيل فى الشعر : وه ويقتبس أمثلة عديدة من شكسبير ويتبين أن كتّاب الدراما الأسبان وجان بول وشيلر هم أيضا أغنياء للغاية فى الاستعارات [٣٠] غير أن اللغة التشكيلية فى عقل هيجل واضح أنها مرتبطة بقوة بالشعر «الرمزى» الشرقى حتى أنه يجب أن يظل خاصية تلك المرحلة وحدها . وهيجل يؤكد بتماسك بما فيه الكفاية - وباندفاع نوعا ما بالنسبة لموقفه من التشبيهات عند هوميروس - أن هوميروس وسوفوكليس يتأسسان على التعبير المباشر بصفة عامة فى معظم أعمالهما [٣١] . والإنسان يجب أن يفترض أنه يعتقد أن هذا حق بالنسبة لكل الفن العظيم .

(٢٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٥٨ .

(٢٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٣٤ ، ص ٥٢٩ ، ص ٥٢٥ .

(٣٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٤٠ .

(٣١) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٣٩ .

والفن الكلاسيكى هو مركز الفن ، المتوسط ، إنّه «لحظة» الجمال التى هى – بالنسبة له – تمثل أساسا فى النحت اليونانى والأساطير اليونانية (٣٢) . وهنا – كما فى كل موضع من المحاضرات – تصبح الفروق بين الفن والدين أو الأساطير مشوشة ويتوحد الفن بالدين أو على الأقل يستخدم كتصوير للمفاهيم الدينية . وفى مناقشات هيجل السابقة للفن فى «علم تجليات الروح» و «الموسوعة» فإن وحدة الفن والدين تتأكد كجزء من الخطاطية الفلسفية العامة . ومصطلح «ديانة الفن» وهو مستمد من شيلر ماخر ، يُسْتخدم كمركَّب لتأكيد مثل هذه الوحدة الكاملة [٣٣] . ولكن وردت فى المحاضرات تفرقة بين الفن والدين أو أحيانا يجرى التحايل بشأنها بالاستخدام المصطبغ بالصبغة الأفلاطونية لكلمة (الشعر) بمعنى النشاط التخيلى بصفة عامة [٣٤] . وعلى أى حال فمن الناحية التطبيقية يناقش هيجل باستمرار الأساطير والدين على الأقل خارج المسيحية كما لو كانا فنا . والتصورات الدينية الهندية والفارسية والعبرية والمصرية تستخدم لتصوير الفن الرمزى كما لو لم تكن هناك مشكلة الصرح الفنى أو المقطوعة الأدبية . وفى الفن الكلاسيكى فرن الالهة اليونانية سواء كما عند هوميروس أو كما تُعْرض فى النحت أو ببساطة كنسق للأساطير – تعد الأطروحة الدينية للفن ؛ وفى الفن الرومانسى فإن الأطروحات الدينية : المسيح وعذابه ومريم العذراء والشهداء والقديسين يجرى بحثهم جميعا كما لو كانوا جزءا من علم الجمال .

(٣٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٤ ، ص ١٠ ، ص ١٦ – ١٧ .

(٣٣) «ديانة الفن» الفصل السابع ، المادة ب فى «علم تجليات الروح» . ولا يميز هيجل بين الفن والدين إلا فى الطبعة الثانية من «الموسوعة» (١٨٢٧) ص ٥٦٣ .

(٣٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٤٣ .

وعلى أى حال يجرى إدراج شـرط : المسيح علي أنه تجسيد للرب هو حـقيقى أكثـر من أى رب قديم ومن ثم يتجـاوز الفن بالفعل [٣٥] . والمسيح نفسه لأنه من لحم لا يحـتاج إلى أى فن فـهـو يجعل الفن من نـافلة القول وكـذلك إله اليهود فهو فى عظمته وجـلاله لا يمكن عرضه بنجاح فى شكل إنسانى وبالتالى لا يمكن عرضه فى إطـار فنـى . والمزامـيروالأجـزاء الأخـرى من الإنجيـل التى تحتفى على طريقة الاستعارة بعظمة الله تعد فنا رمزيا والذى لم يصبح فنا بعد ولم يصـبح مثـاليا بعد نفـيه لا يتـداخل ما هو باطنى ومـا هو خارجى . واليهودية «جليلة» ومن ثم فهى رمزية ، والمسيحية رومانسية ، والدين اليونانى كلاسيكى [٣٦] .

وهكذا فإنّ الآلهة اليـونانية عند هيجل هى مركـز الفن ويكاد يكون الأمر كما هو الشأن عند شلـنج . والمثل اليونانية والكلاسيكية هى هى نفسـها والمناقشة العـامة للمـثـال فى الفن متـوازية تمامـا مع تناول الفن الكلاسـيكى ففى كـلا الموضعين تجرى التغيرات على الأطروحة الرئيسية فى علم الجمال عند هيجل : الجمال هو العرض الحسى للحقيـقة . وهيجل يذكرنا بأن هذا ليس الكلاسيكية الأفلاطونية عند فكلمـان والذى يبدو مثاله تافهـاوفارغا [٣٧] . إن المثالى نفسه ليس بمعزل عن الواقع ، إنه ليس الجميل نفسه كما هو الشأن فى الأفلاطونية . إنه يبدو ، إنـه (يتبدّى) لنا فـحسب ، إنه ذاتى بالمعنى الذى عـند كانت . إن

(٣٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ١٤٣ .

(٣٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٩٥ .

(٣٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢ .

المثـال ليس تماما أو تجـريدا ، بل هو عينى وفـردى ، «مشـخص» وفى الوقت نفسه كُلِّى وعام [٣٨] . وبين الحين والحين يتحدث هيجـل أشبه بكلاسيكى فى القرن الثامن عشر فيركز على الأثر التـطهيرى للفن ، تناغمه ، صفائه ، تحرره من العرضى والوقائعى [٣٩] . وهيجل يندد دائما بمجرد المحاكاة ، مجرد التعبير الشخصى ، أى الاستجابة للإثارة . وهو يشـارك فى التحاملات الخاصة عندما يرفض المرض والجوع كموضوعين للفن ويعلن صراحة أن القلق من أجل الحياة أو العمل للكسب لا مكان له فى الفن ، أو يندد بكل الشر والشيطان لأنه غير جمـالى [٤٠] . وهيجـل ليس لديه تسامح إزاء الزخـرفة البـشعة لما هـو فائق للطبيعة فى الفن . وهو لكى يتقبل الساحـرات فى مسرحية «ماكبث» أو الشبح فى مسرحية «هاملت» كان عليه أن ينظر إليـهما مجازيا ويردهما إلى إسقاطات للحالات الباطنية . فما من سحر ومـا من مغناطيسية وما من خوارق يجب أن يسمح بها فى الفن ، ففى الفن «كل شئ واضح وشفاف» [٤١] .

وهيجل لا يجد أى فائدة فى الواقعيـة الحديثة عند الطبقة الوسطى . سواء بالنسبة عند كوتزبيو أو فـى الرواية الحديثة ، رواية العادات والأخلاق . بل إنه يرسم تفرقة دقيقة بين الكاهن الذى يحـتسى القهوة فى «لويز» لفوس والحارس وضيفيه الذين يحتسون النبيذ فى «هرمان ودوروثيا» لجوته . فالأول هو «مادى»

(٣٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٠ ، ص ٢٣٠ .
(٣٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، ص ٢٧٩ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٥ ، ص ٧٦ .
(٤٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٨٠ ، ص ٣٠١ ، ص ٣٤٦ ، ص ٣٥٠ .
(٤١) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣١٢ ، ص ٣٢٧ .

يستهلك السلع والبن والسكر المستورد ؛ والثانى شخوص ملحمة ووسط بطولى مغلق على نفسه يستهلك النتاج المحلى [٤٢] . وبالمثل فإن الهجاء يوضع فى موقف تاريخى فى نهاية الفن الكلاسيكى . إنه شكل انتقالى فى تحلل المثال الكلاسيكى وهو ليس ملحمة ولا شعرا غنائيا ، يوضع تماما مع الروايات النثرية عند الرومان قرب سقوط الامبراطورية [٤٣] .

إن الفن الكلاسيكى صاف لكنه ليس جليلا . زيادة على ذلك ، فإن الجدية الخالدة ، السلام الذى لا يتغير ، يتخذ له عرشا على جبين الآلهة وهو يتدفق فوق شخصها الكلى [٤٤] . هذا الصفاء للآلهة هو على أنه حالة سوداوية نوعًا ما . «إن الآلهة المباركة تأسى على نعمتها» ؛ إن نَـفَس الحزن وعطره قائمان فى جمالهما عينه ، حيث أن الآلهة تستشعر الإحاطة به والفن يعرف سرعة زواله أمام الفكر [٤٥] . إن المثال الكلاسيكى هو توازن غير قائم على أساس وطيد ونادرًا ما يتحقق ويسهل تدميره . وفى الشعر ليس له مثال إلا عند هوميروس وسوفوكليس .

ولكن عندما يتناول هيجل الفن الرومانسى لا يستطيع أن يحافظ على رفضه الضمنى لكل شئ ليس مثاليا . فهو يرى الفن الرومانسى على أنه الفن الذى يجسّد الواقعية وإن كان لن يصبح إطلاقا محاكاة كاملة للطبيعة . ويرسم هيجل دفاعا روحيا عن جنس فنون التصوير الهولندى ويدافع عن مكانة ما هو

(٤٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ .
(٤٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ١١٦ - ١١٨ .
(٤٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٧٦ .
(٤٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٧٧ - ٧٨ .

دنئ وبشع وتافـه ومبتـذل عند شكسبـير . والحراس فى «هامـلت» والخدم فى منزل جوليت والحمقى والمهرجون والحانات والمبولة فى حجرة النوم والبراغيث تتوازى مع الصور الدينيـة فى العصور الوسطى لمولد المسيح وعـبادة المجوس . «الثيران والحـمير ، معلف الدابة والقش ، كلها أمور لا يجب أن نفـتقدها» . وحتـى فى الفن «يجب أن تتحـقق الكلمة وأن التـصنّع يجب تمجـيده» [٤٦] . وهيجل هنا يظهـر بصيرته التـاريخية الجـميلة فى العلاقـة بين ظهور الواقعـية والمسيحية بمثل ما أنه يربط الواقعية الخاصة عند الهولنديين بالبروتستنتانية [٤٧]

وكما هو الحال دائمـا فإن وجهة نظر هيجل ملتبسة فـمن وجهة نظره فإن هذا المثال الـهلليني للفن هو فى مرتبـة أدنى ، لكنه يتبين ضـرورته التاريخـية وتضمينه فى العملية الاجـتماعية المتحركة نحو مـجتمع الطبقة الوسطى . وهو لم يكن بالذى ليس لديه تعاطف مع فكاهة هبّل وسترن وبـالنسبة لوجهة النظر التى تذهب إلى أن أصغر شئ يمكن إضفاء الطابع الحـيوى عليه ويجرى تمجيده بالشعر [٤٨] . وهناك شعر هو «لذة خالصة فى الأشياء ، انغماس لا يستنفذ فى التخيل ، لعبة غـير ضارة» . وهيجل مستعد للإعـجاب به إلى أن يخلع نفسه فى النهـاية ويعلن أن «المحتـوى هو الذى يحـدد فى الفـن» لأن الفن ليس له غـرض إلا أن يبين «الدال فى عـرض حـسى مـلائم» [٤٩] ولسـوء الحظ فـإن

(٤٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢١٨ .
(٤٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٢ .
(٤٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٨ .
(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٠ .

مصطلح «الماهية» يفترض دلالات فلسفيـة عند هيجل : إنه متطابق مع الحقيقة ، المثال ، المطلق ، الإلهـى . «إن الفن يفرّغ مهـمته القـصوى فى تحقـيق ما هو إلهى والتعبير عنه ، أعمق مـصالح الإنسان ، أعرض حقائق الروح» (٥٠) إنه أسهل طريق للنفاذ إلى المثال . «إن القشرة الصلبة للطبيعة والعمل اليومى هما أصعب على العقل أن ينفذ فـيهما عن إمكان نفاذ المثال فى الأعـمال الفنية» (٥١) . مرة أخرى لقد أصبح الفن بديلا شعبيا عن الفلسفة والدين .

والتركيز لأعلى الجذور الدينية للفن فحسب بل أيضا على الفن على أنه يصور التصورات الدينية الأساسية لعصر هو أيضا يتخيل نظرية هيجل فى الأجناس الأدبية والأحكام الفردية الـعديدة عن المؤلفين . والصراع بين مـفهوم «الـكل العينى» للفن كمـثال وتمجيده للنحت اليـونانى والأساطير اليونانيـة والرأى الآخر الذى يوكد المثـال وما هو إلهى متخفٍّ فى الفن يظل غـير متصـالح . وفى خطاطية الأجناس الأدبية نجد أن الشعر الغنائى يتناقص . والتـعليقات الأقصر والروتينية عما قاله عن الملحمة والدراما هى الأقل بروزاً وتمييزاً . ومبدأ الذاتية هو المفتاح الرئيسى للشعر الغنائى غـيـر أن هيجـل يذرنا دائما من أن هذه الذاتية لا يجب أن تكون حـالة عابرة ؛ فـيجب أن يكون لهـا صدقـها العـام (٥٢) . وتصنيف الأجناس الثانوية الغنائية ليس قائمـا على أى مبدأ إلا فى حالة الخليط الواضح مع الملحـمة بمثل مـا هو مـختلط مع القـصـائد والروايات الخيـالية والحـالات

(٥٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٧ .
(٥١) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٠ .
(٥٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٢٠ .

والتأملات الغنائية الخالصة الباطنية تعد فى مرتبة دنيا . والأغنية الشعبية التى تبدو لهيجل «نقصا فى التعبير» تعبر عن «مجرد الشعور الشعبى» ، هى «قومية» بمعنى يجد هيجل أنه قاصر . بل إنّه حتى يطرح التأكيد الغريب أننا لا نستطيع أن نستكمل الشعور «بأغنياتأى أمة غير أمتنا . إن ما هو غنائى مفيد بالحاضر والصوت والموسيقى والصورة المجزية ، وكل ملامح الفن الرمزى المبكر [٥٣]» . وتخطيط تطور ما هو غنائى تخطيط هزيل : وهو يصل إلى ذروته فى تقدير عام لقصائد كلوبشتك والذى يعتدل على أى حال باستنكار هيجل الشديد لأى إحياء للأساطير الجرمانية . فهو يبدو له شيئًا قديمًا مهجوراً ومصطنعًا [٥٤] .

ومناقشة الملحمة تأتى على نحو أكثر تفصيلا وتعاطفا بالرغم من حقيقة أن الملحمة تسبق الشعر الغنائى فهى فن أسبق فى خطاطية هيجل . والملحمة هى أساسا هوميروسية ، التعبير عن عصر بطولى ، عن روح قومية ، إنها إنجيل أمّة . ولكن هيجل على عكس معظم معاصريه الذين تأثروا بنظريات ، مؤلف يتمسك بالأصل الفردى للملحمة «مهما يكن من أن الملحمة تعبّر عن قضية أمة بكاملها ، شعب ، فإن الشعب ذاته ككل لا يستطيع أن يؤلف ، بل إنّ من يؤلف ليس إلا الأفراد» [٥٥] . والرأى الذاهب إلى أن الملحمة ليس لها بداية أو نهاية وأنها يمكن أن تستمر دون تحدّد أمر مرفوض بشدة لأنه يهدم الطبيعة الخالصة للعمل الفنى الذى هو دائما كل [٥٦]

(٥٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٣٥ – ٤٣٦ ، ص ٤٥١ – ٤٥٢ ، ص ٤٦٨ .
(٥٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٧٥ وما بعدها .
(٥٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٣٨ .
(٥٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٣٩ .

ويطور هيجل الدعوى بالنسبة لوحـدة (الإلياذة) قائلا إنه ليس هناك سقوط بعد موت هكتـور . «إن الألعاب عند مـحرقة بـاتروكلوس ودعاوى بريام القلبـية وتصالح أخيل الذى يعـيد للأب جثمـان ابنه حتى يتم تكريم الميت يرتبط بكل الأحداث السابقة ويساهم فى الجمال الفائق والمُرضى للخاتمة» (٥٧) .

وعلى أى حال فإن هيجل بارد متحفظ إزاء قصـيدة «نيبلنجنليد» : إنه يفتقد استثارة الواقع العينـى وهو الشئ الناجح عند هوميروس : «إننا لا نتوصل إلى رؤية الأشياء ، كل ما هنالك إننا نستشعر الصراع العقيم من المؤلف . ومحاولة جعل «نيـبلنجنليد» عمـلا قوميا يتـفق مع استهـجانه ، حيث أن قصـة المسيح والقدس وبيت لحم والقانون الرومانى بل حتى حرب طروادة فيـها حقيقة ماثلة على نحو أكبر بالنسبة لنا عن الأحـداث التى فى قصيدة «نيبلنجنليد» (٥٨) . إن شخوصها أشداء متوحشون وقساة . وهم فى صلابتهم المجردة يذكرونه بالصور الخشـبيـة الجامـدة . إن قصيـدة «نيبلنجنلـيد» لا يمكن أن توضع فى مـصاف هوميروس .

وبالمثل يستنكر هيـجل قصيـدة «إِدَا» بسبب أساطيرها الغـامضة والملتبـسة وينتقد أوسيان - الذى يعتبره عبقريا من ناحية أنه غنائى غامض غير محدد (٥٩) . ولكن ليس مـعنى هذا أن نقـول إن هيجل يـنغمس ببـسـاطة فى الابتسـارات الكلاسيكية . فـهو يقدر مسرحـية «السيد» الأسبـانية بحرارة شديدة ويسمـيها

(٥٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٩١ .
(٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٦ - ٣٤٨ .
(٥٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٦ ، ص ٤٠٥ ، ص ٤٠٧ .

ملحمة ، فنـا تشكيليا ، يمكن مقارنتهـا مع أفضل منتجـات العالم القديم . ولقد كـتب صفحتـين ممتازتين عن دانتى الذى طور أطروحة مـحورية فى علم جمـال هيجـل : الخلود والألوهيـة المتـحقـقـين فى الفن . إن دانتى «يغمر العـالم الحى للفـعـل والمعـانـاة الإنسـانيين أو بدقـة أكـبر يغـمر الأفـعـال والمصائر الإنسانية فى هذا الوجود الذى لا يتغير . . . فالأفراد وهم فى حياتهم ومعـاناتهم وفى ثوراتهم وإنجـازاتهم على الأرض إنما يعـرضـون أمـامنـا متماسكين للأبد كصـورٍ من برونز» . إن شخوص دانتى لا تعيش فى تخيلنا ؛ إنهم هم أنفسـهم خـالـدون من الناحيـة الجـوهرية . والمرور عبـر الجحيم والمطهـر والفـردوس يحدث ليعطينا «صورة وتقـريرا عمـا قد تمت مشاهدته بالفعل ، يعطى كشفا مليئا بالحركة الحيوية ومع ذلك فهو تصوير تشكيلى جامد فى صـرامة عـذاباته : غنى فى ومضـات رعـبه ، ومع هذا يلطفـه دانتى فى الجحـيم كثـيرا من جراء شـفقـته ؛ وكلما زاد الـلطف فى المطهر قل التـحقق والكمال ؛ وأخيرا فإنه شـفاف كالنور فى الفردوس ، وللأبد بدون شكل مادى فى خلود الفكر» (٦٠) . والتناقض الظاهرى المحورى لخطاطية دانتى ووحدته لما هو إنسانى وخـالد ، هذا العالم الدنيوى ومع ذلك العالم الآخـر ، يصاغ هنا ربما لأول مرة .

وليس لدى هيجل إلا القليل ليقوله عن أريوسـتو وتاسو وكاموش ؛ وهو يرى فى الأخيرين أنـهما يحاكيـان فرجيل ، إنهما «اصطنـاعيان» . وهو يضع «الإنيادة» لفـرجيل فى مـرتبة دنيـا علي أنها مـجرد «ابتكار» ملئ بالأعـاجيب

(٦٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٩ – ٤١٠ .

المختـرعة الباردة والآليـة المصطنعة [٦١] . والفقرة عن ملتـون تعانى من الفكرة المتسلطة عند هيجل عن نقاء الأجـناس الأدبية . وهو يناقش دانتى ويعترف بدون ارتياب أن «الكومـيديا الإلهـية» ليسـت بالضبط ملحمـة . غيـر أن «الفردوس المفقـود» لملتون يجرى نقـدها لأنها مفـرطة فى الناحيـة الدرامية ، مـفرطة فى الغنائية ، والـتعليمـية ، وهى تأتى أدنى من دانتى بكثـير [٦٢] . وهو ينتقص «المسيح» لكلوبشتك باعتبارها خطابة مسطحة وكذلك الملاحم الحديثة ولا يمتدح إلا «هرمان ودوروثـيا» لجوته باعـتبـارها أنشودة رعـوية كلاسـيكية مع خلفـية ملحمية [٦٣] .

والملحمة عند هـيجل هى من أمور الماضى على وجه اليقـين . إنها تنتمى إلى عصر بطولى أو على الأقل عصر رومـانسى . والحالة الراهنة للعالم مع الأنظمة الإدارية والبوليسية المنظمة تنظيمـا جيّدًا لا يمكن أن يصلح كأساس للفعل الملحمى الحق بمثل مـا أنالتصنيع وتقـسيم العـمل يمزّق الناس من العيش فى اتـصال مع الطبيعـة المطلوبة فى الملحمة [٦٤] . وهيجل يدرك أن العالم الحـديث قد وجد بديلا فى الرواية ، إنهـا «ملحمة الطبـقة الوسطى» . ولكن لما كـان ينتقصـها تعزيزا للحالة الشعرية للعالم فإنه اعتـبرها نثرا ، لا فنا ، مجرد محاكاة [٦٥]

(٦١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٠ - ٣٧١ ، ص ٤١٤ - ٤١٥ .
(٦٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤١٦ .
(٦٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤١٦ - ٤١٧ ، عن ص ٣٧٣ - ٤٧٣ .
(٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٢ - ٤٣٣ .
(٦٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٥ - ٣٩٦ .

وهو يستهجن ببراعة الرواية التربوية الألمانيـة التى تنتهى دائما والشاب قد تزوج فتاته وحقق مكانة وأخيرا يستقر كإنسان (مادى) شأنه فى هذا شأن أى إنسان آخر (٦٦)

وهيجل يبدى اهتماما شديدا بالدرامـا وخاصة التراجيديا . إن الدراما هى مركّب الملحمة والشعر الغنائى ، مـركب النحت والموسيقى ، حتى أنها تسمح تماما بأن يجرى تفسيرها فى إطار الجدل الهـيجلى . فالتراجيديا عند هيجل هى صراع ، تصادم . وأطروحـتها هى ما هو إلهى ، القوى الخلفيـة العظيمة التى يتجسّد فيها ما هو إلهى ؛ ما يسميه هيجل «الجوهر الأخلاقى» ، وهو مصطلح مشوش فى استخدامنا الحالى . إن التصادمات بين جوهرين كل منهما يجب أن تنتهى بالتوفيق . وحتى نعطى المثل المفضل عند هيجل الذى سبق أن ناقشه فى «علم تجليات الروح» فـإن مسرحـية «أنتيجـون» لسوفوكليس تمثل صـدامًا بين إلتزامين ، إلتزام تجاه الدولة وإلتزام تجاه الأسرة ، وكلاهما - أنتيجون وكريون - مذنبان فى إخلاصهما الشديد لمثـالهما . وموت أنتيجون فى نظر هيجل ثانوى بالنسبة لتأسيس تناغم نهائى كحل للصـراع . بل إن هيجل حتى ليعتبر ولاءها هو ولاء لمبدأ أدنى . «إن الآلهة التى تعبدها هى الآلهة الدنيا فى هادس الجحيم ، (الآلهة الباطنية) للشعور والحب والدم وليست آلهـة النهار ، آلهة الحياة الواعية الذاتيـة الحرة للأمـة وللناس» (٦٧) . والموت الجـسمـانى للبطلة ليس ضـروريا للتراجيديا فى عقل هيجل . وفى مسرحية «الصافحات» لأسخيلوس هناك تصادم

(٦٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢١٧ .

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٥٢ والمجلد الثالث ، ص ٥٥١ ، ص ٥٥٦ .

بين حب الأب وحب الأم . والحل يُفرض بقرار من الربّة أثينا ، وأوريست يبقى حيا وقد تطهر من إثم قتل الأم . وهناك (تصالح باطنى) فى نهاية مسرحية (أوديب فى كولونوس) عندما تحول أوديب - حسب مصطلح هيجل الغريب - إلى «وحدة وتناغم الجوهر الأخلاقى» (٦٨) . وفى الأدب الحديث توجد أمثلة عن الصدامات المماثلة للقوى الأخلاقية ، مثل الصراع بين الحب والشرف فى مسرحية «السيد» لكورنى أوبين حقّى الحب والعائلة فى «روميو وجولييت» . غير أن هيجل - بصفة عامة - ينقد التراجيديا الحديثة (التى تعنى عنده شكسبير وجوته وشيلر) لأنها لا تطرح مثل هذا الصراع بوضوح ، وفى الحقيقة تشوش الأمور العارضة للشخصية المفردة . ومن ثم يرى هيجل فشلا فى مسرحية «فولنشتين» لشيلر : «الحياة ضد الحياة : لكن الموت وحده ينتصب ضد الحياة ، وعلى نحو لا يصدق وبشكل قصرى فإن الموت ينتصر على الحياة ليس الأمر أمر تراجيديا بل أمر رعب ؛ إنها تجرح النفس» (٦٩) . وكذلك فى مسرحية «تاسو» لجوته : حقوق الحياة المثالية لا يجرى تأكيدها حقا . وتاسو هو مجرد موضوع لتعاطف الشاعر وشفقته ، وليس بطلا مأساويا حقا (٧٠) .

ولدى هيجل الصعوبات نفسها مع أبطال شكسبير إنه يعتبرهم مفرطين فى الفردية وفى الخصائص النوعية وأن أغراضهم مفرطة فى الشخصية والأنانية بل وحتى مرارا مفرطة فى الشر . إن ماكبث وعطيل وروميو يقتفون غاياتهم

(٦٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٥٧ - ٥٥٨ .

(٦٩) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر ، ص ٤١٤ .

(٧٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٣٩ .

الشخصية مهما تكن درجة انخراطهم فى عاطفة واحدة ضاغطة للغاية - الطموح أو الغيرة أو الحب (٧١) . والصدام فى مسرحية «هاملت» ليس بين قوتين أخلاقيتين وليس هناك شك فى أن انتقام هاملت سيفضى إلى أن يكون خلقيا . إن الصراع يتحول إلى نفس هاملت النبيلة «التى لم تُخْلق لهذا النوع من النشاط الحيوى ، وهى مليئة بالاشمئزاز من العالم والحياة» . ويعترف هيجل بأن موت هاملت ليس إلا حادثة عرضية بشكل مصطنع . «فى خلفية عقله يكمن الموت من البداية وطالع ؛ وإن عمود الرمل المتناهى لا يشبعه» (٧٢) وكذلك فى «روميو وجولييت» يتهشّم الحب أشبه «بوردة رقيقة فى وادى هذا العالم الخاص بالصدفة» وشعوريا - قرب نهاية التمثيلية - ليس شعوراً بالانحلال التراجيدى ، بل هو شعور بالألم ، «ببركة تعسة فى المحنة» (٧٣) . وهيجل يعترض على ما يعدّه الحزن غير التراجيدى لنهايات شكسبير . وفى «الملك لير» و «هاملت» و «روميو وجولييت» يختفى الخيّر والبرئ وبالصدفة . وفى «ماكبث» و «ريتشارد الثالث» الأبطال مجرمون لا يبتعثون تعاطفا حقيقيا . وقراءة هيجل لمسرحية «ماكبث» تجعل الشخصية الرئيسية أكثر صعوبة ، وأكثر رسوخا مع تردد أقل ولا يقين أقل ، وندم أقل ، عما فى نسيج النص (٧٤) . وعلى الإنسان أن يستنتج أن هيجل يفشل فى تمثّل شكسبير فى مفهومه للتراجيديا لأنه رفض فكرة الكون غير المتوجب وأى تعاطف للشر من خلال البطل المتمرد على نحو بطولى .

(٧١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٦٨ .
(٧٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٦٦ .
(٧٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٧٤ .
(٧٤) الأعمال الكاملة المجلد الثانى ، ص ١٩٧ - ١٩٨ .

ويبدو من السهل أن تثير الشكوك بشأن تفسيرات هيجل الخاصة للتمثيليات التى يناقشـها : وكل إنسان سوف يحـتج ضد التوازى الذى يقيـمه بين كريون وأنتيجون . ويمكننا أن نشك فى تصوره لشخصية هاملت ذلك التصور الموروث من جوته أو شخصـية ماكبث باعتباره مجـرما قاسى القلب . لكن هذه الأمور لا تهم إلا قليـلا بالمقـارنة مـع الاعتـراض الأسـاسى عـلى نظرية هيـجل إن التراجيديا عنده قد تناقصت إلى صراع تكون فـيه الشخوص - كمجرد حوامل للأفكار - لا تكون إلا بشكل عارض . ويصعب أن يكون الأمـر حقا حتى مع «أنتيجـون» أن الأبطال التراجيديين «هم المـثلون الأفراد للآلهة» [٧٥] . ويوجد حتى فى مسرحيـة «أنتيجون» عدم تساو بين قوى الصدام الأخلاقـية . ومفهوم هيجل عن ارتباط التراجيديا يشوش البطل ويحـوّم فوق اللاعقلانية وقسوة القدر . ومع هيجل نرتـد إلى الإشراق كمـا عند لسّنج ، نرتد إلى تفاؤل كـونى حيث «الحـقيـقى هو العـقلانى والـعقـلانى هو الحـقيـقى» [٧٦] . وفى رؤية البطل التراجيدى وهو يهلك علينا أن نقول : «إنه هكذا» ففى الفن كله نجد أن الأسى يجب عند هيجل أن يكون جميلا ، ساكنا [٧٧] .

(٧٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٤٢ ؛ المجلد الأول ، ص ٢١٣ حيث تسمى هذه القوى العامة «الشجن» .

(٧٦) فى المقال عن مسرحية «فالنشتين» لشيلر (الزعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر ، ص ٤١١) فإن حقيقة أن التمثيلية لا تنتهى على أنها إشراق تحظى بالتنديد والتوفيق الشهير بين العقلى والواقعى يأتى من الفلسفة الواقعية» الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٧٠ (المؤلف) ترجمت التعبير بالحقيقى لا الواقعى لأن هيجل يرفض النزعة الوقائعية المغترية ويعلى من شأن ما هو حقيقى الذى يقضى على كل اغتراب ويحقق الماهية فهو العقلى . (المترجم) .

(٧٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢١٩ .

وهكذا ينجح هيـجل فى تمثل التراجـيديا فى فلسـفته بأن يجلعـها مـثالا مجـيداللجدل ونظام العـالم . إن الفلسفة تنتـقل إلى الشعر ، مع أسـخليوس وسوفوكليس فى الوقت المناسب الذى يـدركه هيجل على أنه الذروة فى تاريخ الفن . ومن الآن فـصاعدا فـإنها ليـست حقـا إلا قصـة إنهيـار . وشكسبـير والمحدثون الآخرون هم إمـا أنهم مجرد رسامى شـخصيات ، مجـرد مصورى أشخاص ، أو أنهم يستـثيرون مشاعر الرعب والكآبة التى يرفضـها هيجل فلا يعترف بأنها تراجيديا بل ولا حتى أنها فن .

فإذا كان الفن يتخذ ما هو إلهى أطروحته ، فإن الكوميديا يجب أن يكون لها هذا الإلهى أيضـا كأطروحة لها . لكـنه لا يكون لها إلاّ سلبيا : إنهـا تبدأ بالتصالح الذى هو هدف التراجيديا لكنها تفـضى بتباعدها الشديد جدا والحرية إلى تحلل الفن نفسـه (٧٨) . إنهـا تأتى فـى النهـاية فى كـلا اليـونانيين مع أريستـوفانيس وفى عصـر هيجل ؛ مع الفكاهة المدمرة لذاتهـا عند جان بول ؛ ومع الهـجاء الرومـانسى . وهيجل لا يُـلقى إلاّ لمحة خـاطفة على كـوميـديا العادات والأخلاق . ومسرحية «طرطوف» لموليير لا تسمى كوميديا حقا ؛ إنها نزع قناع النذل (٧٩) . والكومـيـديات الأسبـانيـة كـوميـديات الحـبكة أيضـا والكوميديات العـاطفية الفرنسية والألمانيـة الحديثة فإنها ليست كـوميديا بالمعنى الذى عند هيجل . وشكسبير هو المثال الوحيد فى الأزمنة الحديثة التي يبدو أنه

(٧٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٨٠ .

(٧٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٧٧ .

يستحسنها دون تحفظ . وشخصيته مثل فالستاف رغم أنها «غامضة فى السوقية» لا تزال تشكّل «ذكـاء» ، «وجـوداً حـراً» ، «ولا يوجـد أى تبـرير ، أى إدانة لشكسبـير ، كل ما هنالك تأمل فى المصيـر العام» (٨٠) . وهكذا نجد شكسـبير مرة أخرى «الفـيلسوف الشعبـى الحق» الذى يمثل تفوق العبقـرية وموضوعيـتها وتقبلهـا للعالم كمـا هو . إن الوقار والحكمة والـتصالح هى المحـصلة الكلية لحكمة هيجل الأخلاقية (و) الجمالية .

وهكذا يمثل هيجل وجـها مزدوجا غريبـا ، رأس يانوس الإله اليونانى ذى الوجـهين : جانب ينظر إلـى الماضى ويحن إلى المثال الـيونانى للوقـار والفن المثالى والانصـهار الكامل للشكل والمحتـوى الذى رآه فى النحت اليونانى وفى هوميـروس وسوفوكليس ؛ والجانب الآخـر المتجه إلى المستـقبل ، المتطلع دون اهتمـام بل المتطلع باستـحسان لموت الفن كـمرحلة ماضـية من الإنسـانية ومن الملائم أن نفكر فيـه وفى عمله على أنه قمّة ، نهـاية - وفى الحقيقـة هى نهاية مميتة .

(٨٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ٢٠٧ .

المصادر والمراجع

Solger's *Erwin* is quoted from the reprint by Rudolf Kurtz, Berlin, 1907. *Vorlesungen über Aesthetik* (Leiprig, 1829) and *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (cised at *NS*), ed. L. Tieck and F. von Raumer (2 vols. Leipzig, 1826) were used. Also, *Tieck and Solger : the Complete Correspondence,* de. Percy Matenko, New York, 1933. On Solger : Joseph E. Heller, *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik,* Berlin, 1928; Maurice Boucher, *K. W. F. Solger, esthétique et philoso phie de la présence,* Paris, 1934; and two articles by Oskar Walzel : "Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger," *Helicon,* (1938), 33-50; and "Tragik bei Solger," *Helicon,* 3 (1940), 27-49.

There are 2 eds. of Schleiermacher's aesthetics : *Vorlesungen über die Aesthetik,* ed. Carl Lommatzsch (Berlin, 1842), which reprints lecture noter from 1832-33, and *Schleiermachers Aesthetik,* ed. Rudolf Odebrecht (Berlin, 1931), which reprints the 1819 and 1825 lectures. The lectures on hermeneutics appear in *Reden und Abhandlungen,* ed. L. Jonas, Berlin, 1835. W. Dilthey, *Leben Schleiermachers* (Vol. I, Berlin, 1870; 2d enlarged ed. 1922) is standard, but as it reaches only to 1802 it has little immediate relevance to our topic. On aesthetics : B. Croce's Chapter in *Estetica,* and "L'estetica di Federico Schleiermacher" in *Ulime sagge* (Brai, 1948, first pub. 1933). pp. 161-79; Rudolf Odebercht, *Schleiermachers System der Ästhetik,* Berlin, 1932. On hermeneutics : Joachim Wach, *Das Verstehen* (3 vols. Tübingen, 1926), 1, 83-167.

Schopenhauer is quoted from *Sämtliche Werke,* ed. Arthur Hübscher, 6 vols. Leiprig, 1937 (cited as H.). Where this P. Deussen's ed. (Munich, 1911-42, of which only vols. 1-6, 8-11, 13-16 are published) is use, Eng. trans R.B. Jaldane and J. Kemp, *The Wrld as Will and Idea,* 3 vols. London, 1883-86. André Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer* (Paris, 1913) us most helpful. On the theory of tragedy see Oskar Walrel, "Trajik nach Schopenhauer und von heute," in Vom *Geistesleben alter und neuer Zeit* (Leipzig, 1922), pp 524 ff.

Hegel's Vorlesungen über die *Aesthtik* is quoted from the facsimile reprint of the original in Hermann Glockner's ed. of *Sämtliche* Werke, Stuttgart, 1928 (cited as *SW*). I quote as Vols. *1, 2,* and 3 Vols. *12, 13,* and *14*, which correspond to Vols. *10, 11,* and 12 of the original edition, 1832-44. Other references are slao to Glockner's reprint, The Eng, trans., *The Philosophy of Fine Art,* by F. P. B. Osmaston (4 vols :ondon, 1920) was used in a few iunstances only.

Comment on Hegel's literary theeory is surprisimgly meager. See however Eduard von Hartmann, *Deutsche Aesthetik seit Kant* (Vol. 3 of *Ausgewählte Werke,* Leipzig, n. d.); Bosanquet, Hroce, and Helmut Kuhn, *Die vollendung der klossischen deutschen* Ästhetik durch Hegel, Berlin, 1931. In English see also Israel Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer,* New York, 1936; and A. C. Bradley's distnguished essay, "Hegel's Theory of thraedy," in *oxford Lectures on Poerty,* London, 1909.

خاتمـــة

لقد حملت السنوات حول عام ١٨٣٠ انقطاعا عميقا فى التاريخ الأدبى وفى تاريخ النقد . لقد انقضى جيل عظيم : فى ألمانيا فإن فريدريك شلجل (١٨٢٩) ، هيجل (١٨٣١) وجوته (١٨٣٢) قد ماتوا فى تتابع سريع ؛ وفى انجلترا : هازلت (١٨٣٠) وكولردج (١٨٣٤) ولامب (١٨٣٤) ؛ وفى إيطاليا : فوسكولو (١٨٢٧) وليوباردى (١٨٣٦) والذين ظلوا أيحاء بعد هذا صمتوا على الأقل كنقاد . ولقد أصبح أوجست فلهلم شلجل أخصائيا فى اللغة السنسكريتية ؛ووردزورث نقّح شعره ؛ وكف ماندزونى عن الكتابة تماما . وفى فرنسا كان انتصار «هرنانى» وثورة يوليو كلاهما فى ١٨٣٠ يدلان على التغير فى الجو .

ولقد أصبح صوت جيل جديد مسموعا . فألمانيا ، البلد التى ساهمت فى ذلك الوقت للغاية فى علم الجمال والنقد مرّت بفترة من الانهيار العقلى السريع . وبعد وفاة هيجل سرعان ما تساقط أتباعه الواحد وراء الآخر : ولقد تشكّل يمين هيجلى ويسار هيجلى وهو انقسام حدث من جراء المسائل السياسية والدينية . واستمر اليمين بشكل أو بآخر فى إنتاج تدفق من الكتابة فى علم الجمال وفن الشعر والتاريخ الأدبى ، وهو يستغل ويطبق ويقلل من شأن أفكار هيجل . لقد أصبحت الهيجلية تلاعبا أجوف بالمفاهيم والتفسير الهيجلى للأدب أصبح اسما لاستخلاص «الفكرة العامة» من العمل الفنى . وبصفة خاصة فإنّ المعلقين الألمان على شكسبير فى ذلك العصر جرينوس واولريتش وبولتشر وآخرين تشبعوا بالنزعة التعليمية الفجة والعقلانية الجوفاء . وعلم الجمال الهيجلى تناسق وتمنهج فى كتاب «علم الجمال» (خمسة مجلدات ١٨٤٦ - ١٨٥٧) وهو سلسلة ضخمة من المجلدات كتبها ف. ت. فيشر يمكن أن تعد

شيئا أشبه بشاهد مقبرة على التأمل الجمالى الألمانى . وعلى الأقل كان هناك كاتب درامى هام واحد هو فريدريك هبّل قد صاغ نظرية عن التراجيديا تحت تأثير هيجل وسولجر . وأظهر اليسار الهيجلى حياة أكبر : لقد كان أرنولد روجه ناقدا حادا للرومانسية ، وماركس وانجلز اللذان يصعب أن يكونا هما نفساهما ناقدى أدب أصبح من الممكن أن يمارسا بعد وفاتهما تأثيرا عميقا على النقد الأدبى فى القرن العشرين ، حتى فى البلدان البعيدة . ولقد تبنى ماركس وانجلز الجدل الهيجلى لكنهما رفضا ميتافيزيقاه . واهتماماتهما وآراؤها التى لا تزال تتلون تلونا عميقا بدون الكلاسيكية الجديدة كانت - مهما يكن الأمر - ثانوية تماما بالنسبة لاهتماماتهما السياسية والاجتماعية [1] . ولا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن نقد أدبى ماركسى قبل بليخانوف ومرنج فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر .

وإن الالتفات نحو السياسة وخضوع الفنون المعلن الجديد للغرض الاجتماعى ورفض علم الجمال التأملى واستنكار التصوف الرومانسى والهجوم على جوته على أنه ممثل (أو مفروض فيه أنه ممثل) الطريقة الجمالية فى الحياة هى الملامح العامة فى الحركة الأدبية التى اتخذت لها اسما فى عام ١٨٣٤ هو «ألمانيا الفتاة» . وكان المتحدث باسمها فى مجال علم الجمال رودلف فينبارج فى «الحقل الجمالى» (١٨٣٤) ولم يكن قد قطع روابطه تماما مع الماضى [2] .

(١) هناك مجموعة مُقنعة من أقوال كارل ماركس وفريدريك انجلز عن الأدب ظهرت لأول مرة فى روسيا على يد ميخائيل ليفشتز ، برلين ، ١٩٤٨ وخير مناقشة لهذه المسألة فى بحث جورج لوكاتش «كارل ماركس وفريديريك انجلز كمؤرخى أدب» ، برلين ، ١٩٤٨ .

(٢) انظر : هـ. هـ. هوبن «جماعة العاصفة والاجتياح» (ليبزج ، ١٩١١) ص ١٨٦ .

وإعجابه بجان بول وسولجر إعجاب صــارخ ، لكن غرضه كان مختلفا تماما ؛ إنه غرض اجتماعى ، سياسى ، ليـبرالى . وهينى الذى هو الآن خير من تتذكره من الجماعة كان «رومانسيا مـتخلّياً عن رهبنته» ذا أسلوب خاص وكان يضحك ساخرا من الرومـانسية وإن كان بحنين وحزن لتـقلّصها [٣] . وتعبيـر «المدرسة الرومانسـية» (١٨٣٣) جاء تعـبيرا ساخـرا للصورة المثاليـة لألمانيا التى رسمـها الأخوانشلجل والسيدة دى ستال . ورد الفعل ضد جوته هو علامة أخرى فى العصر ؛ إنه يأتى من كـلا المعسكرين السياسيين : القومى المحـافظ والليبرالى المتطرف . ولقد شن فولفجانج منتسل حملة شـعواء فى كتاب مثير عن الأدب الألمانى (١٨٢٨) على جوتـه لتعاطفـه المفترض مع الضـعف القومى والانهـيار السياسى . والصحفى المتطرف لودفيج بورنه انتقد هرب جوته من السياسة وأعلن نهاية «الحقبة الفنية» الألمانية والهوة والأكاديمية أصبحت أعمق . وعندما تمت إزالة الوهم بالنسبة للهيجلية وكل الفلسفة التـأملية فى الجامعات فإن النقاد المحترمين تحولوا إلى مـجرد محبى للتـراث القديم . لقد كـانوا شكاكا ودعاة نسبـية فى النظرية ، أو كـانوا بحـد أقـصى مكررين بشكـل مخـفف لقـصـائد المثـاليـة الكلاسيكيـة الألمانية . وألمانيا فى الزمن المتأخـر من القرن التاسع عشـر فقدت زعامتها فى النظرية الأدبية والنقد فقدانا كاملا .

وفى إيطاليا كان الموقف مشابها لألمانيـا . لقد كانت هناك أيضا انشغالات سياسية استوعبت الاهتمامات الأدبية على نحو أكبر . وإن جويسيبى مازينى ذا القوة الأخلاقية العظيمة فجّر النهضة الإيطالية . وكان ناقدا له اهتمامات واسعة

(٣) سمى هاينى نفسه الرومانسى الثائر على الرهبنة فى «اعترافات» .

وقد وجّه الفن لكى يقوم بتحسين اجتماعى ، والفن باعتباره تعبيرا عن الفكر التقدمى للعصر . ولا نجد إلا فرنشيسكو دى سانجتيس الذى كان منخرطا فى ثورة ١٨٤٨ فى نابلى يجمع حميّة قومية واجتماعية مع بصيرة بعلم الجمال الهيجلى والنظرية الرومانسية التى قال بها الأخوان شلجل . غير أن دى سنجتيس - رغم أنه من بين أكبر النقاد فى القرن التاسع عشر وليس فى إيطاليا وحدها - ظل شخصية مفردة ووحيدة . وأفكاره التى هى إعادة صياغة لعقيدة الرومانسية لم تكن ذات تأثير سريع على نحو الحال فى ألمانيا ، وقد انحط النقد الإيطالى إلى القطيعة المميتة بين علمية العرض التحليلى المنحاز والوقائعية الأكاديمية .

وفى انجلترا وسكتلندا فإن «السنوات التي أعقبت وفاة هازلت وكولردج يجب أن توصف أيضا بأنها سنوات الانهيار . والشخصية الجديدة المؤثرة الوحيدة وهى توماس كارلايل الذى سرعان ما هجر النقد قد حقق وظيفة متعهد تقديم الأفكار الألمانية [٤] . وكذلك دى كونيسى المعتمد على كولردج والألمان ، لم يكن لديه إلا القليل الذى يقوله على أنه جديد [٥] . وفى النظرية النقدية نرى التفاتا نحو العاطفية الشديدة والرأى الذى يذهب إلى أن الشعر هو فيض من المشاعر ومجرد تعبير ذاتى شخصى . وجون ستيوارت مل الذى يقترن اسمه اليوم بنزعة المنفعة العامة الحرون صاغ هذا الرأى بأوضح ما يكون وبشكل

(٤) عن كارلايل انظر بصفة خاصة س. ف. هارولد «كارلايل والفكر الألمانى ، نيوهافن، ١٩٣٤ ؛ ودراستى «كارلايل وفلسفة التاريخ» المجلةالفصلية الفيلولوجية العدد ٢٣ (١٩٤٤) ص ٥٥ - ٧٦ .

(٥) انظر سيجمونرك . بروكتور «توماس دى كوينسى ونظريته فى الأدب» آن آربور ، ١٩٤٣ ومناقشاتى فى «مكانة دى كوينسى فى تاريخ الأفكار» المجلة الفصلية الفيلولوجية العدد ٢٣ (١٩٤٤) ، ص ٢٤٨ - ٢٧٢ وأيضا جون ! . جوردان : توماس دى كوينسى : الناقد الأدبى» ، بركلى ، تأليف ، ١٩٥٢ .

مفرط فى شبابه [٦] ، وجون كبل شاعر المسيحية طبق هذا على هوميروس . ولقد قال : «الشعر هو نوع من الدواء يخفف الانفعال السرى ومع هذا بدون ضرر للتحفظ المتواضع» [٧] . ولب النقد أصبح تعليميا ، عاطفيا ، أخلاقيا . وماكولى - رغم أنه يصعب أن يكون حساسا بالنسبة للقيم الشعرية - حدد على الأقل - شعورا بالنسبة للماضى . والنظرية الشعرية كادت ألا يكون لها وجود : ولم يكن هناك سوى ماتيو أرنولد الذى أوجد إحياء نقديا مطلوبا بشدّة فى سنوات ١٨٦٠ .

وفرنسا التى كانت بلد النقد فى القرن السابع عشر وهى - بمعيار ذوقها - قد هيمنت على غالبية القرن الثامن عشر أنتجت القليل نسبيا غير أن النقد الفرنسى استيقظ بالأحرى فجأة فى أواخر سنوات ١٨٢٠ وأوائل سنوات ١٨٣٠ فى النهاية القصوى لقصتنا . فكانت هناك جماعة من المؤرخين والفلاسفة : جويزو وكوزان وفى الأدب فورييل (الذى كتب القليل للمطبعة) وفيلمان المهذار وأمبير الجاد قد أبدعوا تاريخا أدبيا فرنسيا حديثا . وكان هناك شاب صغير هو سانت - بوف الذى نُشر كتابه الأول عام ١٨٢٨ انضم إليهم لكنه تجاوزهم وربط موضة العالم وكل المناهج الممكنة : التاريخ الأدبى ، الخصائصية ، التفسير السيكولوجى ، الذاتية ، الانطباعية . وقد هيمن على العصر ، وهو بجهوده المستفيضة استعاد المكانة النقدية لفرنسا . وهو فى عين كثير من الناس وخارجها لا يزال هو الناقد (على الحقيقة) .

(٦) انظر بصفة خاصة : «أفكار عن الشعر وضروبه» (١٨٣٣) أعيد طبعه فى «رسائل علمية ومناقشات (ثلاث مجلدات ، الطبعة الثانية ، لندن ، ١٨٦٧) المجلد الأول ، ص ٦٣ - ٦٤ .

(٧) محاضرات كبل عن الشعر» (١٨٣٢ - ١٨٤١) ترجمة إ.ك فرانسيس . (أكسفورد، ١٩١٢) المجلد الأول ص ٢٢ وهناك تعليق ممتاز عن مل وكبل عن ابرامز .

ريشغل سانت - بوف أرضا متوسطة ؛ ففى فرنسا إبان السنوات التى أعقبت فى التو ثورة يوليو دُفع النقد فى أكثر الاتجاهات تنوّعا . كان هناك إحياء انطباعى لوجهة النظر الكلاسيكية الجديدة التى وجدت متحدثا فصيحا باسمها فى ديزيريه نيسار . فمن جهة صاغ جوتيه نظرية الفن والفن وفى الطرف المضاد بدأ مذهب الواقعية فى الظهور والذى سيصبح القوة العامة الوحيدة فى سنوات ١٨٥٠ عندما نشر شامبفليورى الكلمة والشعار[٨] . وفى الوقت نسبه استعادت وجهة النظر الرمزية مكانتها فى فرنسا . لقد ترشّحت من الرومانسية الألمانية ومن أشكالها الجديدة عند كارلايل وامرسون وإدجار ألا بو[٩] . وبودلير وهو ناقد كبير عظيم فى ذاته هو أول عارض لها . وحتى التغييرات الأعمق حلت ومعها ظهور الحتمية العلمية فى سنوات ١٨٦٠ عندما عرض هيبوليت تين نظرياتها عن الأدب . ولقد استعادت فرنسا زعامتها فى أوربا بالألمعية وينبوع وجهات النظر النقدية التى عرضها نقادها .

وبعد ١٨٣٠ انضمت أقطار جديدة فى مجمّع العالم الغربى . فروسيا التى رددت النظريات الفرنسية فى القرن الثامن عشر وجدت ناقدا قويا فى شخص بلنسكى (١٨١١-١٨٤٨) وهو فى البداية كان مشبعا بأفكار شلنج وهيجل بشر بالعقيدة الرومانسية العامة ، لكنه فيما بعد اتجه إلى وجهة النظر الاجتماعية فى الفن[١٠] . ولقد قدم نقطة انطلاق لجماعة من النقاد المتطرفين

(٨) انظر : بونارد وينبورج : «الواقعية الفرنسية . رد الفعل النقدى . ١٨٣٠ - ١٨٧٠» شيكاغو ، ١٩٣٧ .

(٩) هناك اقتراحات رائعة فى أ.ج لهمان : «الجمالية الرمزية فى فرنسا ١٨٨٥ - ١٨٩٥» ، أكسفورد ، ١٩٥٠

(١٠) انظر : هربرت إدبوومان : «ف.ج بلنسكى» ، كمبردج ، ماسوشيستس ، ١٩٥٤

تشيرنيشفسكى ودوبرولبوبوف وبيساروف الذين يمكن أن نراهم على أنهم رواد الماركسية . غير أن بلنسكى - على عكس العديد من خلفائة - عرف ماهية الفن لقد أسس وقيّم شهرة بوشكين وجوجول وليرمنتوف وكذلك دوستويفسكى الشاب وتروجنيف وجونشاروف . وعلى نحو الوضع فى ألمانيا وإيطاليا فإنّ الصدع بين العرض التحليلى الصحفى السياسى المتسع والنزعة التاريخية للأكاديمية أصبح من المتعذر رأبه .

والأفكار السلافية الأخرى تبنّت أيضا العقائد الرومانسية الألمانية بطريقتها . وبصفة عامة فإن البولنديين كانوا مشبعين بالتصوف والنزعة المسيحية وصور عاطفية شديدة من الرومانسية رغم أن أول ناقد شكلى هام عندهم وهو كازيميرز بروكزينسكى كان داعية وقورا ورزينا للغاية للآراء الجديدة[١١] .

والتشيك من الصعب أن يكونوا قد تأثروا بالجانب الصوفى والرمزى من الرومانسية . ونظريتهم الشعرية متأثرة بشدة بهردر ، وهى تبشر بالعودة إلى الشعب والشعر الشعبى واستمدت إلهامها من القومية ولانجد إلا فراتسك بالاكى المؤرخ العظيم لبوهيميا مشغولا فى شبابه بالتأمل الجمالى تحت تزثير كانت وفريز[١٢] .

والشعوب الأسكندرينافية هى مثل الأقطار السلافية استمدت أفكارها الأدبية إلي حد كبير من ألمانيا بمجرد انقضاء الموضة الفرنسية . ولقد كان لدى

(١١) عن النقد البولندى يمكن الرجوع إلى ب شيمبولسكى وت . جرابوفسكى وأعمالهما طبعت فى وارسو باللغة البنولندية .

(١٢) توجد ترجمة جزئية بالألمانية صدرت فى براغ عام ١٨٧٤ .

فى أواخر القـرن الثامن عـشر شارحـا رائعا لموقف هردر فى شـخص توماس ثوريلد[١٣] . ولقد كـان هناك نوع من الرومانسية الـصوفية المتـأثرة بشلنج وقد انتصر هناك مـبكرا فى القرن مع أتربوم وجماعتـه . وأبرز نقاد الدينمارك ج. ل. هايبـرج كان هيـجليـا . زيادة على ذلك بصفـة عـامة كـانت كل الأقطار الأسكندينافـية أكـثر اهتـماما بالـتصحـيات القـوميـة والفولكلورية فى الـنقد الرومانسى الألمانى أكثر مما فى الوضع الجدلى .

والدوافع الثقـافية والجغـرافية تشرح وتـفسر لماذا وصلت الرومانسـية إلى أسبانيـا والبرتغال من فرنسـا وإيطاليا . ولكن الحركـات الرومانسية البرتـغالية كانت متأخرة ولفترة وجيزة لم تقـدم نقدا دائما بل نقدا بسيطا حتى ليعد ترديدا للجدل الفرنسى العظيم[١٤] .

وعقائد النقد الرومانسى عبرت أيضا المحيط إلى الولايات المتحدة الأمريكية . ولم يحدث نتاج أصيل ثبل سنوات ١٨٣٠ وكتابات بريانت ليست إلا أصداء لأليـسـون وجفـرى[١٥] ؛ والمؤرخ و . هـ بروسكوت كـان من بين أوائل من أوصوا بإدخال الأفكار النقدية الألمانية . غير أن امرسون كان أول من صاغ علم جمال شخصيا ومحددا ومستقلا وإن كان قائما على كولردج وكارليل وبعض

(١٣) إ.كاسبرر: «توماس ثوريلد» ستوكهلم ، ١٩٤١ .

(١٤) إ. أليسون بيرر : «تاريخ الحركة الرومانسية فى أسبانيا » مجلدان ، كامبردج ، ١٩٤٠ ؛ فيدلينو دى فيجيوردو : «تاريخ الأدب الرومانسى البرتغالى» (١٨٢٥ – ١٨٧٠) لبشبونة ، ١٩١٣ .

(١٥) عن النقد الأمريكى المبكر انظر : وليم تشـارفـات : «أصـول الفكر النقـدى الأمـريكى : ١٨١٠ – ١٨٣٥» ، ميلاد نص ١٩٣٦

الألمان[١٦] ؛ وادجار ألان بو أوجد عبارات براقة ومتطرفة لتلائم الأفكار المستمدة من كولردج داخل خطاطية المثالية السحرية[١٧] . وهكذا فإن عالم النقد الرومانسى وصل حرّفيا من بلتيمور إلى بطرسبرج ومن نابولى إلى ادنبرة

ومع هذا تقهقرت الرومانسية سريعا : فالواقعية والطبيعية كانتا أقوى القوى فى أواخر القرن التاسع عشر ؛ ففى إنجلترا (أرنولد) وفى فرنسا (نيسار وبرونتيير) وفى إيطاليا كاردوتشى . ويستطيع الإنسان أن يتحدث عن إحياء للكلاسيكية . والرومانسية نفسها فقدت فى عديد من الأفكار قوتها المحورية والمفهوم الرمزى للشعر ولم تصبح إلاّ تبريرا للانفعالية والقومية . غير أن الجسور إلى القرن العشرين لم تكن قد تهاوت تماما : ففى ألمانيا نجد حتى باحثا مشبعا بمثُل العلم الطبيعى مثْل فلهلم شيرر ظل على اتصال بتراث العصر العظيم ؛ ووليم دلتاى فى حياته الطويلة قد رأب الصدع[١٨] . وفى القرن العشرين توجد فى كل مكان عودة إلى أفكار السنوات التى قمنا بمسحها . ففى إيطاليا أصبح دى سنجتيس الحلقة الوسطى لكروتشه الذى توجه مباشرة إلى هيجل وشيلر ماخر . وفى فرنسا استعادت الحركة الرومانسية ماهية النقد الرومانسى ونقلته إلى القرن العشرين . وفى إنجلترا والولايات المتحدة تسبب

(١٦) فيفيان س . هويكتز : «أبراج الشكل : دراسة للنظرية الجمالية عند اموسون» كمبودج ، ١٩٥١ ؛ انظر أيضا ويليك : «امرسون والفلسفة الألمانية» المجل الفصيلة نيو انجلاند ، العدد ١٦ (١٩٤٣) ص ٤١ - ٦٣ .

(١٧) انظر م الترنون : أصول نظرية بو النقدية» مدينة إيوا ، ١٩٢٥ ؛ فلويدستوفول «دين بولكولردج» فى دراسات جامعة تكساس بالإنجليزية ، العدد العاشر ، (١٩٣٠) ، ص ٧٠ - ١٢٧ .

(١٨) هناك تعليقات طيبة عند أروتاكر «تاريخ قصير للدراسة الألمانية» (تاريخية وأدبية ولاهوتية إلخ) فى القرن التاسع عشر .

المرزيون الفرنسيون وكروتشه ويفينا أولئك المسئولون عن إحياء كولردج فى انبعاث عميق إعادة مولد النقد الذى شاهدناه فى السنوات الثلاثين الأخيرة .

ولابد أننا قد أسنا الان حيوية النقد فى خلال ثمانين عاما موضع الاستعراض التحليلى ، وبرهنا على استمرارية النقد مع عصرنا وأظهرنا اتصاله بنا . ولايجب أن نعمى عن التعبيرات العميقة لأكثر من قرن منذ ١٨٣٠ إن وصفها وشرحها والحكم عليها سيكون مهمتنا فى المجلدات القادمة .

المؤلفات النقدية مرتبة تاريخيا

GERMANY

1800-01	Novalis :	Heinrich uon Ofterdingen (published 1802)
1801	Schiller:	"Über das Erhabene"
1801	A. W. and F.	Charakteristiken und Kritiken
1801	Schlegel:	"Nachricht von den poetischen Werken des Boccaccio"
1801-03	Herder:	Adrastea
1801-04	A.W.Schlegel:	Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (published 1884)
1802	Schelling:	Bruno
1802	F. Schlegel:	"Uber nordische Dichtkunst"
1802-03	Schelling:	Philosophie der Kunst (published
1803	Schelling:	1859) Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums
1803	Schiller:	Preface to Die Braut von Messina
1803	F. Schlegel:	"Charakteristik des Camoëns"
1803	Tieck:	Minnelieder des schwäbischen Zeitalters
1804	Jean Paul:	Vorschule der Ästhetik
1805	Friedrich Ast:	System der Kunstleher
1805	Goethe:	Winckelmann
1806	Adam Müller:	Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur
1806-08	Arnim and Brentano:	Des Knaben Wunderhorn
1807	Joseph Görres:	Die deutschen Volksbücher
1807	Hegel:	Phänomenologie des Geist

1807	F.W. Schelling:	Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur
1807	A. W. schlegel:	Comparaison des deux Phèdres
1808	F. Schlegel:	"Anzeige von Goethes Werken"
1809-11	A.W. Schlegel:	Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (delivered 1808-09)
1811	Heinrich von Kleist:	"Über das Marionettentheater"
1812	F.Schlegel(ed.):	Deutsches Museum
1812-15	Grimm:	Kinder - und Haumärchen
1813-16	Goethe:	"Shakespeare und kein Ende"
1814	Goethe:	Dichtung und Waharhit (3 parts; 4th part published 1832)
1815	F. Schlegel:	Geschichte der alten und neuen Litteratur (delivered 1812)
1815	Solger:	Erwin
1817	Ludwig Tieck:	Deutsches Theater
1818	A. W. Schlegel:	Observations sur la langue et la littérature provençales
1818-19	A. W. Schlegel:	Geschichte der deutschen Sprache und Poesie (published 1913)
1819	Schopenhauer:	Die Wete als Wille und Vorstellung
1820-23	F. Schlegel (ed.):	Concordia
1825	Tieck:	Dramaturgische Blätter
1825-29	Tieck:	Dichterleben
1826	Solger:	Nachgelassene Schriften
1827	Goethe:	"Nachlese zu Aristoteles' Poetik"
1829	Schiller and Goethe:	Briefwechsel (1794-1805)

1829	Schleiermacher:	"Über den Begriff der Hermeneutik"
1829	Solger:	Vorlesungen über Ästhetik
1833-34	A. W. Schlegel:	"De l'origine des romans de chevalerie"
1835	Hegel:	Vorlesungen über die Ästhetik (delivered 1820 - 29)
1836	Eckermann:	Gespräche mit Goethe (1823032; 2 parts; 3rd part published 1848)
1842	Schleiermacher:	Vorlesungen über die Ästhetik (delivered 1832-33)
1844	Schopenhauer:	Die Welt als wille und Vorstellung (Vol. 2)
1851	Schopenhauer:	Parerga und Paralipomena

ENGLAND AND SCOTLAND

1802	Francis Jeffrey (ed.):	Edinburgh Review
1802-03	Walter Scott:	Minstrelsy of the Scottish Border
1807	R. Southey:	Specimens of the Later English Poets
1808	Walter Scott:	Life of Dryden
1808	Coleridge:	First series of Lectures on Shakespeare
1808	Charles Lamb:	Specimens of English Dramatic Poets
1809-10	Coleridge:	The Friend (collected 1812; new edition 1818)
1811	Francis Jeffrey:	"Essay on Beauty"

1811	Charles Lamb:	"On the Tragedies of Shakespeare"
1811-12	Coleridge:	Second series of lectures on Shakespeare
1812	R. Southey and Coleridge:	Omniana
1813-14	Coleridge:	Lectures on Shakespeare at Bristol
1814	Coleridge:	"On the Principles of Genial Criticism"
1815	Wordsworth:	Poems... with a New Preface and a Supplementary Essay
1816	Coleridge:	The Statesman's Manual
1817	Coleridge:	Biographia Literaria
1817	W. Hazlitt:	Characters of Shakespeare's Plays
1817	W. Hazlitt:	The Round Table
1818	Coleridge:	Lectures on poetry (Spenser, Milton, Dante, etc.)
1818	Coleridge:	"Of Poesy and Art"
1818	Coleridge:	"Preliminary Treatise on Method"
1818	Hazlitt:	Lectures on the English Poets
1818-19	Coleridge:	Philosophical Lectures (published 1949)
1819	Thomas Compbell:	Specimens of the British Poets
1819	Hazlitt:	Lectures On the English Comic Writers
1819	Walter Scott:	An Essay On the Drama
1820	W. Hazlitt:	Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth
1820	T. L. Peacock:	"Four Ages of Poetry"

1821	Byron:	A Letter ... on the Rev. W. L. Bowles' Strictures on ... Pope
1821	Walter scott:	Lives of the Novelists
1821	P. B. Shelley:	A Defence of Poetry (published 1840)
1821-22	Hazlitt:	Table Talk
1822	Charles Lamb:	"On the Artificial Comedy of the Last Century"
1824	Hazlitt(ed):	Select British Poets
1824	Watler Scott:	An Essay on Romance
1825	Thomas Carlyle:	Life of Friedrich Schiller
1825	Hazlitt:	The Spirit of the Age
1825	Macaulay:	"Milton"
1826	Hazlitt:	The Plain speaker
1827	Thomas Carlyle:	"The State of German Literature"
1831	T. B. Macaulay:	"Boswell," "Byron," "Pilgrim's Progress"
1835-37	Robert Southey (ed.):	Works of William Cowper
1836-39	Coleridge:	Literary Remains
1844	Jeffrey:	Contributions to the Edinburgh Review

FRANCE

1801	Chateaubriand:	"Shakespeare"
1802	Chateaubriand:	Le Génie du Christianisme
1813	Mme de staël:	De l' Allemagne (printed but suppressed 1810)
1818	J. L.Geoffroy:	Cours de littérature dramatique (Wtitten 1800-14)

1819	Chateaubriand:	Review of dussault
1822	Hugo:	Odes et Ballades
1823	Stendhal:	Racine et Shakespeare
1827	Hugo:	Cromwell
1828	Sainte-Beuve:	Tableau de la poésie française au XVIe siècle
1829	Sainte-Beuve:	"Boileau," "J.B. Rousseau," in revue de Paris
1836	Chateaubriand:	Essai sur la littérature Anglaise
1838	Joubert:	Pensées (new edition 1842; written 1782-1824)

ITALY

1816	Giovanni Brechet:	Lettera semiseria di Grisostomo
1818	Giacomo Leopardi:	"Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica" (published 1906)
		Il Concillatore (Milan)
1818-19	A. Manzoni:	Il Conte di Carmagnola
		Lettre à M.C. —
1823	Ugo Foscolo:	Essays on Petrarca
1823	A. Manzoni:	"Lettera al marchese Cesare d' Azeglio"
1845	A. Manzoni:	Del rmanzo storico

المصطلحات

إنجليزى - عربى

A

Absolute	المطلق
Aestheticism	النزعة الجمالية
Aesthetics	علم الجمال
Allegory	المجاز
Anacronism	المفارقة التاريخية
Antiquarianism	نزعة الهوس بالقديم
Apalogue	الخرافة الأخلاقية
Art	الفن
Asticism	نزعة الزهد
Associationism	النزعة الترابطية
Autonomy of Art	ذاتية الفن

B

Ballad	الأغنية الشعرية
Baroque	فن الزخرفة الغريبة (الباروك)
Beauty	الجمال
Beylism	النزعة الستندالية - مذهب ستندال
Biography	السيرة
Blackquardism	نزعة البذاءة اللسانية

C

Cathersis	التطهير
Character	الشخص - الشخصية
Charactistic	الخاصية المميزة
Characterization	التشخُّص
Chauvinism	النزعة الشعوبية
Classicism	الكلاسيكية
Climate	المناخ
Collective Art	الفن الجمعى
Comedy	الملهاة - الكوميديا
Conceit	المجاز الظريف - حسن التعليل
Content	المحتوى
Correspondences	المراسلات
Cosmopolitanism	النزعة العالمية
Creating Second World	إبداع عالم ثان
Creative	إبداعى
Creative Imagination	التخيل الإبداعى
Creative Process	العملية الإبداعية
Criticism	النقد

D

Decorum	اللياقة
Descriptive Poetry	الشعر الوصفى
Determinism	النزعة الجبرية
Dialectics	الجدل
Didactic Poetry	الشعر التعليمى
Didacticism	النزعة التعليمية
Dogmaticism	النزعة القطعية
Drama	الدراما
Dream and Poetry	الحلم والشعر

E

Emotionalism	النزعة الانفعالية
Empirical Tradtion	التراث التجريبى
Empiricism	النزعة التجريبية
Epic	الملحمة
Epigram	المقطوعة اللاذعة
Epistemology	مبحث المعرفة
Epistle	الرسالة الشعرية
Epitaph	القبْريّة

Epithet	الكناية
Ethics	فلسفة الأخلاق
Evolution of Literature	تطور الأدب
Expression	التعبير
Expressionist Theory	النظرية التعبيرية
Externalization	التخارج

F

Fairy Tales	قصص الجنيات
Fancy	الخيال
Fate	القدر
Figure	الصيغة البلاغية
Folk Poetry	الشعر الشعبى
Form	الشكل

G

Genius	العبقرية
Genre	الجنس الأدبى

Gothic	القوطى
Grotesque	الفن الخيالى البشع (الجروتسك)
Gusto	الذوق

H

Harmony	التناغم
Hermeneutics	علم التأويل
Hieroglyphyics	الهيروغليفية - الشفرة - السر
Humor	الفكاهة
Hyperbole	المبالغة

I

Idea	الفكرة
Idealism	النزعة المثالية
Idealization	الصبغة المثالية
Idyll	الأنشودة الرعوية
Illusion	الوهم
Illusionism	النزعة الايهامية
Imagery	الصورة المجازية
Imagination	ألتخيل

Imitation	المحاكاة
Individualism	النزعة الفردية
Infinite	اللامتناهى
Inner Form	الشكل الباطنى
Inspiration	الإلهام
Intellectual Intution	الحدس العقلى
Intellectualism	النزعة العقلانية
Intention	القصد
Interesting	التشويق - المشوّق
Interpretation	التفسير
Intonation	التنغيم
Intuition	الحدس
Inversion	التقديم والتأخير
Irrationalism	النزعة اللاعقلانية
Irony	السخرية

L

Language	اللغة
Latin Tradition	التراث اللاتينى
Latinism	نزعة الاصطباغ باللاتينية
Liberalism	الليبرالية

Literary History	التاريخ الأدبى
Lyric	غنائى
Lyricism	الغنائية

M

Macrocosm	العالم الأكبر
Magic	السحر
Marvelous	المعجزة - الأعجوبة
Metaphor	الاستعارة
Metaphysicals	الشعراء الميتافيزيقيون
Micro cosm	العالم الأصغر
Minnesang	منشد الحب الرفيع
Modern Literature	الأدب الحديث
Modernity	الحداثة
Morality	الأخلاق
Music	الموسيقى
Mysticism	التصوف - نزعة الغموض
Myth	الأسطورة
Mythology	علم الأساطير

N

Naive	فطرى
National Poetry	الشعر القومى
Nationalism	القومية - الوطنية
Natrualism	النزعة الطبيعية
Nature Poetry	الشعر الطبيعى
Natur Philosophie	الفلسفة الطبيعية
Neo classicism	الكلاسيكية الجديدة
Neo - Platonism	الأفلاطونية الجديدة
Novel	الرواية
Novella	الأقصوصة

O

Objective	الموضوعى
Objectivism	النزعة الموضوعية
Order	الترتيب
Organic	العضوى
Organic Analogy	الأمثولة العضوية
Origins of Poetry	أصول الشعر

P

Painting	فن التصوير
Parable	المثل
Paradox	التناقض الظاهرى - المفارقة
Parallalism	نزعة التوازى
Particular	الجزئى
Pastiche	المعارضة الأدبية
Pathetic Fallacy	المغالطة الوجدانية
Periphrasis	الإطناب
Plastic	تشكيلى
Pleasure	اللذة
Plot	الحبكة
Poetic Justice	العدالة الشعرية
Poetry	الشعر
Politics	السياسة
Primitivism	نزعة الاهتمام بالتراث البدائى
Probability	الرجحان
Progression	التقدم
Propotion	التناسب
Provencal poetry	الشعر الاقليمى أو الريفى

Provencalism	النزعة الإقليمية أو الريفية
Pun	التورية
Pure Poetry	الشعرالصافى

Q

Quaintness	الطُرفة

R

Rationalism	النزعة العقلانية
Realism	النزعة الواقعية
Realization	الاصطباغ بصبغة واقعية
Reconciliation of Opposites	تصالح الأضداد
Relativism	النزعة النسبية
Religion	الدين
Rhetoric	الخطابة - البلاغة
Rhyme	القافية
Romance	القصة الخيالية
Romantic	رومانسى
Romantic Movement	الحركة الرومانسية
Romanticism	النزعة الرومانسية

Rules	القواعد

S

Satire	الهجاء - الهجائية
Scholasticism	النزعة المدرسية فى العصور الوسطى
Sculpture	النحت
Sentimentalism	النزعة الحسية الوجدانية
Simile	التشبيه
Skepticism	النزعة الشكّية
Slovenliness	النزعة السلافية
Solopsism	الآناواحدية - النزعة الفردانية الذاتية
Song	الأغنية
Sonnet	السوناتا
Spontanity	التلقائية
Sturm und Drang	العاصفة والاجتياح
Style	الأسلوب
Subjective	الذاتى
Subjectivism	النزعة الذاتية
Sublime	الجليل
Suspense	التشويق
Symbol	الرمز

Sympathy	التعاطف - المشاركة الوجدانية
Synaesthesia	الحساسية الحشوية

T

Taste	الذوق
Theatre	المسرح
Theory	النظرية
Thinking in Images	التفكير بالصور
Three Unities	الوحدات الثلاث
Totality	الكلية
Tragedy	التراجيديا - المأساة
Tragicomedy	الكوميديا التراجيدية
Transcendentalisn	النزعة الكلية الصورية
Type	النمط

U

Ugly	القبيح
Unconsciousness	اللاشعور
Union	الوحدة
Universal	الكلى
Univerality	الكلية

Utiliterianism	نزعة المنفعة العامة
Ut Picture Poesis	كما التصوير ، الشعر

V

Versification	النظم
Verisimilitude	الاحتمالية
Vision	الرؤية

W

Wit	الفطنة
World Literature	الأدب العالمى

الأعلام

إنجليزى - عربى

A

Addison	أديسون
Aeschylus	أسخيلوس
Akenside	اكنسيد
Alfieri	الفيبرى
Alison	أليسون
Ampere	أمبير
Anacreon	أناكريون
Andrés	أندريه
Ariosto	أريوستو
Aristophanes	أريستوفانيس
Aristotle	أرسطو
Arnim	أرنيم
Arnold	أرنولد
Ast	آست
Atterbom	أتربوم
Auerbach	أورباخ
Auger	أوجر
Austen	أوستن
Aurer	أيرير
Azeglio	أزجليو

B

Bacon	بيكون
Baggesen	باجسين
Baillie	بايلى
Balde	بالده
Baldensperger	بالدنسبرجر
Balzac	بلزاك
Baretti	باريتى
Barstow	بارستاو
Barthou	بارتو
Baudelaire	بودلير
Baumgarten	بومجارتن
Bayle	بايل
Beattie	بتى
Beatty	بيتى
Baumarchais	بومارشيه
Beaumont	بومونت
Bédier	بدير
Beguin	بجوين
Belinsky	بلنسكى
Bewoulf	بيوولف

Beranger	بيرنجيه
Berchet	برشيه
Bergson	برجسون
Bernhardi	برناردى
Bethell	بيثيل
Bettinelli	بتينلّى
Black	بلاك
Blackwell	بلاكول
Blair	بلير
Blake	بليك
Boccaccio	بوكاشيو
Bodkin	بودكين
Boeckh	بوك
Bohme	بوهمه
Borne	بورنه
Boileau	بوالو
Bonald	بونالد
Bergese	برجيس
Bossuet	بوسويه
Botta	بوتا
Bouterwek	بوترفك

Bowdler	باودلر
Bowles	باولس
Bradley	برادلی
Brantome	برانتوم
Breme	بریمی
Brenttano	برنتانو
Brett	برت
Brodzinski	برودزینسکی
Brooke	بروك
Brooks	بروکس
Brown	براون
Browne	براون
Brunetiere	برونتییر
Bruno	برونو
Bryant	بریّانت
Bucher	بوتشر
Bunyan	بنْیَن
Burger	برجر
Buratti	بوراتی
Burke	بیرك
Burnet	بیرنت

Burney	برنی
Burns	برنس
Burtton	برتون
Butler	بتلر
Byron	بايرون

C

Cabanis	کابانیه
Calderon	کالدرون
Caldwell	کالدول
Camoes	کاموش
Cambell	کامبل
Carducci	کاردوتشی
Carlyle	کارلایل
Casti	کاستی
Castiglione	کاستلیونی
Cattulus	کاتولوس
Cervantes	سرفانتس
Chamberlyne	شامبرلین
Chambers	شامبرز

Chamfort	شامفورت
Champfieury	شامبفيوري
Chasles	شال
Chateaubriand	شاتوبريان
Chatterton	شاترتون
Chaucer	تشوسر
Chauvet	شوفيه
Chernyshevsky	تشرنيشفسكي
Chesterfield	شسترفيلد
Chiabrera	شيابريرا
Clarkson	كلاركسون
Coborn	كوبورن
Cockborn	كوكبورن
Colredge	كولردج
Collin	كولين
Collingwood	كولنجوود
Congreve	كونجريف
Constant	كونستانت
Copernicus	كوبرنيقوس
Corneille	كورني
Correggio	كورجيو

Cotton	كوتون
Cousin	كوزان
Cowley	كاولي
Crabbe	كراب
Crashaw	كراشو
Crébillon	كريبيلون
Cruzer	كروتسر
Croce	كروتشه
Cudworth	كودورث
Curtis	كورتيس

D

Dacier	داسييه
Dallas	دالاس
Dante	دانتي
Darwin	داروين
Davenant	دافنانت
Davies	دافيز
De Quincey	دي كوينسي
De Sanctis	دي سانجتيس

Defoe	ديفو
Delille	ديليل
Denham	دنهام
Denina	دينينا
Dennis	دنيس
Descartes	ديكارت
Destutt de Tracy	دستوت دی تراسی
Deussen	ديوسن
Dickens	ديكنز
Diderot	ديدرو
Dietz	ديتس
Dilthey	دلتای
Dobrolyubov	دوبروليوبوف
Dockhorn	دوکورن
Donne	دنْ
Dostoyevsky	دوستویفسکی
Dryden	دريدن
Dubos	دوبو
Ducis	دوسيس
Durer	دورر
Duff	دف

Dussault	دوسو
Dyer	دير

E

Eastman	ايستمان
Eberhard	ابرهارد
Eichhorn	ايكورن
Eliot	اليوت
Emerson	امرسون
Enders	اندرز
Engels	انجلز
Epicurus	ابيقور
Euripides	يوريبيديس

F

Fairchild	فيرتشايلد
Fauriel	فوريل
Feletz	فيليتز
Fenelon	فنلون

Fichte	فيشة
Fielding	فيلدنج
Fletcher	فلتشر
Florio	فلوريو
Fontanes	فونتين
Ford	فورد
Forster	فورستر
Foscolo	فوسكولو
Fouqué	فوكيه
Fox	فوكس
France	فرانس
Fréron	فريرون
Freud	فرويد
Friedemann	فريدمان
Fries	فريس
Froissart	فرديسارت
Fuller	فولر

G

Galilei	جاليليو

Galt	جالت
Gates	جيتس
Gautier	جوتييه
Gay	جاى
Geoffroy	جيوفرى
Gervinus	جرفينوس
Gibbon	جيبون
Gifford	جيفورد
Gillot	جيلوت
Gorres	جويرس
Goethe	جوته
Gogol	جوجول
Goncharov	جونچاروف
Gottsched	جوتشات
Gozzi	جوزى
Grabbe	جراب
Gracian	جراثيان
Gravina	جرافينا
Gray	جراى
Greene	جرين
Gresset	جريس

Grillparzer	جريلبارتسر
Grimm	جريم
Grossi	جروسي
Gryphius	جريفيوس
Guarini	جواريني
Guizot	جيزو
Guyon	جويون

H

Hagen	هاجن
Hamann	هامان
Hamilton	هاملتون
Harris	هاريس
Hartley	هارتلي
Havens	هافنز
Hazlitt	هازلت
Hebbel	هبل
Hegel	هيجل
Heiberg	هايبر
Heine	هايني

Hemans	همنز
Hemsterhuis	همسترويس
Herbart	هربارت
Herder	هردر
Herodotus	هيرودوت
Heyne	هين
Heywood	هايودد
Hippel	هيبل
Hobbes	هوبز
Hobbouse	هوبهوس
Holderlin	هيلدرلين
Hoffmann	هوفمان
Hofmannswaldau	هوفمانسفالدو
Hogg	هوج
Holberg	هولبرج
Homer	هوميروس
Hooker	هوكر
Horace	هوراس
Hotho	هوتو
Housman	هوسمان
Howe	هوو

Hugo	هوجو
Humboldt	همبولت
Hume	هيوم
Hunt	هنت
Hurd	هرْد
Hutchinson	هتشنسون

I

Iffland	ايفلاند
Immermann	امرمان
Issacs	اسحق

J

Jacobi	ياكوبى
Jean paul	جان بول
Jeffrey	جفرى
Jespersen	يسبرسن
Johnson	جونسون
Jonson, Ben	جونسون ، بن

Joubert	زوبر
Joyce	جويس
Jung	يونج
Juvenal	جوفنل

K

Kafka	كافكا
Kames	كمْز
Kant	كانت
Kean	كين
Keats	كيتس
Kebel	كبل
Kemble	كمبل
Kierkegaard	كيركجور
Kisfaludy	كيسفالودى
Kliest	كليست
Klinger	كلينجر
Klopstock	كلوبشتك
Koch	كوك
Korner	كورنر

Kotzebue	كوتزبيو
Kruse	كروز

L

La bruyere	لابروبير
Lachmann	لاكمان
Lacretelle	لاكريتل
La fayette	لافاييت
La fontaine	لافونتين
Lafontaine	لافونتين
Laharpe	لاهارب
Lamartine	لامارتين
Lamb	لامب
Lammenais	لامينيه
Lamotte	لاموت
Landor	لاندور
Legrand	لوجروند
Leibniz	ليبنتز
Lenz	لنز
Leopardi	ليوباردى

Lermontov	لرمنتوف
Lesage	لوساج
Lessing	لسّنج
Levin	لفين
Lewis	لويس
Lichtenberg	لشتنبرج
Lipps	ليبس
Lockhart	لوكرت
Loeben	لوبن
Lohenstein	لونشتين
Longinus	لونجينوس
Lowth	لوت
Lucian	لوشن
Lucrétius	لوكريشوس
Lussky	لوسكى
Luther	لوثر
Lyly	ليلى

M

Maass	ماس

Macaulay	ماكولى
Mackenzie	ماكنزى
Mackintosh	ماكنتوش
Maclean	ماكلين
Macpherson	ماكفرسون
Macready	ماكريدى
Maistre	مايستر
Malebranche	مالبرانش
Malherbe	مالرب
Mallet	ماليه
Malone	مالون
Malory	مالورى
Mann	مان
Manzoni	ماندزونى
Marcellus	مارسلوس
Marivaux	ماريفو
Marlowe	مارلو
Marmontel	مارمونتل
Marvell	مارفل
Marx	ماركس
Massillon	ماسيلون

Massinger	ماسنجر
Masson	ماسون
Matthisson	ماتيسون
Mazzini	مادزيني
Mehring	مرينج
Meli	ملى
Mendelssohn	مندلسون
Menzel	منتسل
Meredith	مرديت
Mérimée	مريميه
Metastasio	متاستاسيو
Michelangelo	مايكلأنجلو
Middleton	مدلتون
Mignet	مينيه
Mill	مل
Milton	ملتون
Molière	موليير
Monbondo	مونبوندو
Montagu	مونتاجو
Montaigne	مونتينْي
Montalván	مونتالفان

Montesquieu	مونتسكو
Monti	مونتي
Moore	مور
More	مور
Moreto Y Cavanas	مورتويى كافاناس
Morgann	مورجان
Moritz	موريتس
Muller	مولر
Muirhead	مويرهد
Murray	موراى
Murry	مورى

N

Nashe	ناش
Neubeck	نيوبك
Newton	نيوتن
Nicole	نيكول
Niebuhr	نيوبور
Nietzsche	نيتشه
Nisard	نيسار

Nonnus	ننوس
Norton	نورتون
Novalis	نوفاليس

O

Odebrecht	أودبريشت
Oehlenschlager	أولنشلجر
Opitz	أوبيتز
Ossian	أوسيان
Otfried	أوتفريت
Ovid	أوفيد
Owen	أوين

P

Palacky	بالاكى
Parini	باريني
Parnell	بارنل
Pascal	باسكال
Pater	باتر

Peace	بيس
Peacock	بيكوك
Pellico	بلّليكو
Percy	برسى
Petrarch	بترارك
Picard	بيكار
Pindar	بندار
Pisarev	بيساريف
Plato	أفلاطون
Plautus	بلوتوس
Plekhanov	بلينجانوف
Plotinus	أفلوطين
Plutarh	بلوتارك
Poe	بو
Pope	بوب
Porta	بورتا
Pottle	بوتل
Potts	بوتس
Pound	بوند
Pussin	بوسان
Perscott	برسكوت

Propertius	بروبرتيوس
Pulci	بولشي
Pushkin	بوشكين

Q

Quinault	كينو
Quintilian	كينتيليان

R

Rabelais	رابيليه
Racine	راسين
Raleigh	رالي
Raphael	رفائيل
Ravaisson - Mollen	رافيسون - مولين
Raynouard	راينور
Raysor	رايسور
Read	ريد
Regnard	رجنارد
Regnier	رجنييه

Retzsch	رتسش
Reynolds	رينولدز
Richards	ريتشاردز
Richardson	ريتشاردسون
Richter	ريشتر
Rimbaud	رامبو
Ritson	ريتسون
Rivarol	ريفارول
Robinson	روبنسون
Roetscher	روتشر
Rogres	روجرز
Rojas zorrilla	روجاس زور يللا
Rosmini serbati	روسميني سرباتي
Rossini	روسّيني
Rousseau	روسو
Ruge	روج
Ruskin	رسكين

S

Sachs	ساكس

Sainte - beauve	سانت – بوف
Sainte - lambert	سانت – لامبير
Sainte - pierre	سانت – بيير
Saintsbury	سنتسبرى
Sand	ساند
Sarbieski	ساربيسكى
Schelling	شلنج
Scherer	شرر
Schiller	شيلر
Schlegel	شلجل
Schlegels, the	الأخوان شلجل
Schleiermacher	شليرماخر
Schmidt	شميت
Schneider	شنيدر
Schopenhauer	شوبنهور
Scott	سكوت
Scribe	سكرايب
Seneca	سنكا
Shakespeare	شكسبير
Shelley	شلى
Sidney	سدنى

Sismondi	سيموندی
Smith	سميث
Smollett	سمولت
Socrates	سقراط
Solger	سولجر
Sophocles	سوفوكليس
Soumet	سومت
Southampton	سوثمبتون
Southey	سوذی
Spengler	شبنجلر
Spenser	سبنسر
Spinoza	سبينوزا
Spitzer	شبتسر
Stael	ستال
Staiger	شتيجر
Steffens	ستفنس
Stendhal	ستندال
Sterne	سترن
Stewart	ستيوارت
Suckling	سكلنج
Swift	سويفت

Symonds	سيموندز
Symons	سيمونز

T

Tacitus	تاسيتوس
Taine	تين
Talma	تالما
Tasso	تاسو
Taylor	تيلور
Tegner	تجنر
Tennemann	تنمان
Terence	ترنس
Testi	تستى
Tetens	تيتنس
Thackeray	ثاكرى
Thirlwall	ثيرلوول
Thomas	توماس
Thomson	طومسون
Thorild	ثوريلد
Thorpe	ثورب

Thucydideds	تيوسيديديز
Tieck	تيْك
Tillyard	تيليارد
Tolstoy	تولستوى
Tommaseo	توماسيو
Tuorneur	تورنيور
Turgenev	ترجنيف

U

Ulrici	أولريتشى

V

Vega	بيجا
Vico	فيكو
Vigny	فينى
Villemain	فيلمان
Villers	فيلر
Vincent	فينسنت
Virgil	فرجيل

Vischer	فيشر
Visconti	فيسكونتى
Voltaire	فولتير
Voss	فوس

W

Wackenroder	فاكنرودر
Wagner	فاجنر
Waller	وولر
Walpole	ولبول
Walton	وولتن
Walzel	وولزل
Warton	وورتن
Webb	وب
Webster	وبستر
Werner	فرنر
White	هوايت
Wieland	فيلانت
Wienbarg	فينبارك
Wiffen	ويفن

Wilde	وايلد
Wilson	ويلسون
Winckelmann	فنكلمان
Wither	ويذر
Wolf	فولف
Wolfram Von Eschenbach	فولفرام فون اشنباخ
Wordsworth	وردزورث
Wrangham	رانجام

Y

Young	يونج

الفهرس

الصفحة

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت . محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت · سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت . طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت · نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت · نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت . خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	الن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت . لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت . على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت . صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف . محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من الكتاب	ت : محمود على مكى
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام توميسون	ت : إبراهيم فتحى سليمان
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى

(تحت الطبع)

تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)
المختار من نقد ت . س . إليوت
منصور الحلاج
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى
الجماعات المتخيلة
تاريخ السينما العالمية
مسرح ميجيل دى أونامونو
مختارات من المسرح الإسبانى
صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر
الابتلاء بالتغرب
طول الليل
نون والقلم
الحب الأول
أوبرا ماهوجونى
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
حروب المياه
ثلاث زنبقات ووردة
الأدب الأندلسى
الأدب المقارن
راية التمرد
السياسة والتسامح

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٠٩ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 976 - 6)

المجلس الأعلى للثقافة

HISTORY OF MODERN CRITICISM 1750 - 1950

THE LATER EIGHTEENTH CENTURY

RENÉ WELLEK

يحدد الناقد الأمريكى المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبى بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفيًا ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التى تلهم العمل الأدبى .

وكتاب رينيه ويليك «تاريخ النقد الأدبى الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذى يقع فى ثمانى مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاما ، يتابع رحلة النقد الأدبى فى تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثًا عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية .

وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة فى ثمان مجلدات هى : (١) أواخر القرن الثامن عشر ، (٢) العصر الرومانسى ، (٣) عصر التحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٦) النقد الأمريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألمانى والروسى وأوربا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، الفرنسى والإيطالى والإسبانى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

تصميم الغلاف : عماد حليم